সঙ্গীতের শিল্পদর্শন

ডঃ অমিয় রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়, এম. এ., পি. এইচ. ডি.
সংগীতের অধ্যাপক, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, কলিকাতা

পরিবেশক
দে বুক ষ্টোর
১৩ বঙ্কিম চ্যাটার্জি ষ্ট্রীট
কলিকাতা ১২

প্রথম প্রকাশ
কার্ত্তিক, ১৩৮২ সন
নভেম্বর, ১৯৭৫ ইংরাজী

প্রকাশক
শ্রীমতী কৃষ্ণা বন্দ্যোপাধ্যায়
২৫ই বলরাম ঘোষ স্ট্রীট
কলিকাতা ৪

প্রচ্ছদশিল্পী
শ্রী সম্বিৎ সাহা

ব্লক
প্রসেস এণ্ড এলায়েড গিল্ড
১২ প্রতাপ চ্যাটার্জি লেন
কলিকাতা-১২

মুদ্রক
শ্রীভূমি মুদ্রণিকা
৭৭ লেনিন সরণী
কলিকাতা ১৩

প্রাপ্তিস্থান
দে বুক ষ্টোর
১৩ বঙ্কিম চ্যাটার্জি স্ট্রীট
কলিকাতা-১২

দাশগুপ্ত এন্ড কোম্পানী প্রাইভেট লিমিটেড
৫৪/৩ কলেজ স্ট্রীট
কলিকাতা-১২

আমার সংগীত-শিক্ষার আচার্যগুরু
পূজনীয় পিতৃদেব
শ্রীযুক্ত সত্যকিংকর বন্দ্যোপাধ্যায়
শ্রীচরণেষু

ভূমিকা

সঙ্গীত, কাব্য, চিত্র, ভাস্কর্য প্রভৃতিকে আমরা চারুশিল্পের এক একটি প্রজাতি বলে থাকি। বলি এই কারণেই যে প্রতিটি শিল্পকলা একটি বিশেষ বৈশিষ্ট্য নিয়ে আত্মপ্রকাশ করে। সুতরাং ধরে নেওয়া যায় যে এই বৈশিষ্ট্যটিই চারুশিল্পের সাধারণ লক্ষণরূপে প্রকাশ পেয়েছে এবং এই সাধারণ লক্ষণের উপর ভিত্তি করেই চারুশিল্পের সংজ্ঞার সৃষ্টি হয়েছে। কাজেই এ কথা বলা খুবই সমীচীন যে, চারুশিল্পের সাধারণ সংজ্ঞা হিসাবে যে সংজ্ঞাকেই গ্রহণ করি না কেন শেষ পর্যন্ত সেই সংজ্ঞার পরিপ্রেক্ষিতে বিশেষ বিশেষ চারুশিল্পের তত্ত্ব-সমীক্ষণ তথা বিভিন্ন সমস্যার বিচার প্রয়োজন হয়ে পড়ে। এই যুক্তিকে মেনে নিলেও আমরা অনেক সময় বিশেষ বিশেষ চারুশিল্পের আলোচনাকালে তা যেন বিস্মৃত হই, তাই চারুশিল্পের মূলতত্ত্ব থেকে বিশেষ শিল্পতত্ত্বকে বিচ্ছিন্ন করে ফেলি। এ কথা বললে অত্যুক্তি হবে না যে গ্রীক্ অনুকৃতিবাদ থেকে সুরু করে এ যুগের বিমূর্তরূপবাদ (ফর্মালিজ্‌ম্) পর্যন্ত শিল্পের সাধারণ সংজ্ঞা ও স্বরূপ নিয়ে যতগুলি মতবাদের উদ্ভব হয়েছে, সেই সব মতবাদের আলোকে প্রতিটি শিল্পের অর্থাৎ সঙ্গীত, কাব্য, চিত্র, ভাস্কর্য প্রভৃতির বিচার পৃথকভাবে এবং আশানুরূপ ভাবে হয়নি। অন্যান্য শিল্পের কথা বাদ দিলেও সঙ্গীতের ক্ষেত্রে যে পরিপাটিভাবে হয়নি এ কথা অবশ্যই বলা যায়। শিল্পতত্ত্বের গ্রন্থে সঙ্গীত সম্বন্ধে যা পাওয়া যায় তা খুবই অপর্যাপ্ত, বা সঙ্গীত সৌন্দর্যতত্ত্বের গ্রন্থে যা পাওয়া যায় তা কোনো বিশেষ দৃষ্টিকোণ থেকে সঙ্গীত-সমীক্ষার নিদর্শন বা সাধারণ সঙ্গীততত্ত্বের গ্রন্থে যা পাওয়া যায় তা বৈয়াকরণিক বিধিবিধান সংক্রান্ত, যা পাওয়া যায় না তা হ'ল শিল্পের মূল সূত্রগুলি নিয়ে সঙ্গীতশিল্পের সমীক্ষা বা বিপরীতভাবে সঙ্গীতশিল্পের আধারে শিল্পের মূল সূত্রগুলির পরীক্ষা-নিরীক্ষা এবং সঙ্গীততত্ত্বের ক্ষেত্রে যে সমস্যাগুলি বিশেষভাবে দেখা দেয় সেগুলিকে তুলে ধরা ও তার সমাধানের পথ নির্দেশ করা। সুতরাং এই ধরণের আলোচনার অবকাশ রয়েছে এবং যথেষ্টই রয়ে গেছে—এই গ্রন্থরচনার মূল প্রেরণা এখানেই। প্রসঙ্গক্রমে বলা প্রয়োজন যে শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসে বহু মতবাদেরই জন্ম হয়েছে, আমি তাদের প্রত্যেকটিকে গ্রহণ করিনি বা গ্রহণ করার প্রয়োজন বোধ করিনি, কারণ সেগুলির অধিকাংশই খুব সুনির্দিষ্ট বা পরিপুষ্ট নয় এবং ভাষান্তরে কোনো মুখ্য মতবাদেরই প্রকাশ। আমি গ্রহণ করেছি সেই মতবাদগুলিকে যেগুলি শিল্পতত্ত্বের ক্ষেত্রে বিশেষ প্রভাবশালী। আলোচনাকালে মুখ্য মতবাদগুলির ঐক্য ও পার্থক্য নির্দেশ করার চেষ্টা করেছি এবং আলোচ্য বিষয়কে স্পষ্ট করার প্রয়োজনে নানা গোষ্ঠীমত ও ব্যক্তিমতের আলোচনা ও সমালোচনায় প্রবৃত্ত হয়েছি তথা সঙ্গীতের ক্ষেত্রে মতবাদগুলিকে প্রয়োগ করলে আমাদের কি কি সমস্যার সম্মুখীন

হতে হবে তার প্রতিও দৃষ্টি আকর্ষণ করেছি। এ দিক থেকে বলা যায় আমার এই গ্রন্থ শিল্পতত্ত্বের পটভূমিকায় সংগীতের স্বরূপ-বিচার।

শিল্পতত্ত্বের বিভিন্ন মতবাদ নিয়ে আলোচনা করলে দেখা যাবে শিল্প সম্বন্ধে কয়েকটি মূল প্রশ্নের ভিন্ন ভিন্ন উত্তর নিয়ে মতবাদগুলি গড়ে উঠেছে, যেমন শিল্প-সৃষ্টির প্রেরণা কি বা কোন্ বৃত্তি থেকে শিল্পের সৃষ্টি? শিল্পের বিষয়বস্তু কি? শিল্পের উদ্দেশ্য কি? শিল্পবিচারের মানদণ্ড কি? —এই প্রশ্নগুলির উত্তর দিতে গিয়েই যত মতভেদের সৃষ্টি এবং যত মতবাদের জন্ম। শিল্প সম্বন্ধে যে যেমনই ব্যাখ্যা দিন না কেন প্রত্যেককে এই প্রশ্ন ক'টির সামনে আসতে হয়েছে। আমরা এই প্রশ্নগুলিকে কেন্দ্র করে মুখ্য মতবাদগুলির যে বৈশিষ্ট্য গড়ে উঠেছে তারই আধারে শিল্প তথা সংগীতের তাত্ত্বিক সমস্যাটিকে স্পষ্ট করে তুলে ধরতে চেষ্টা করেছি।

বিশেষ বিশেষ মতবাদ নিয়ে আমাদের বিশেষ আলোচনার ধারাটি সংক্ষেপে এই প্রসঙ্গে উল্লেখ করতে চাই। মূল চারটি মতবাদকে নিয়ে আমাদের পর্যালোচনা – অনুকৃতিবাদ, ভাববাদ, কল্পনাবাদ ও রূপকৈবল্যবাদ। শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসে যে মতটি সবচেয়ে প্রাচীন বলে পরিচিত সেই অনুকৃতিবাদকে (ইমিটেশন্ থিওরি বা মাইমেসিস্ থিওরি) নিয়েই আমাদের আলোচনা সুরু। একটি কথা বলে নেওয়া দরকার, গ্রীক্ দার্শনিক প্লেটো ও অ্যারিস্টট্ল্ এই মতবাদের আলোচনায় শিল্পের অনুকরণীয় বিষয়রূপে বহিঃপ্রকৃতি ও অন্তঃপ্রকৃতি এই উভয়কে গণ্য করলেও সংগীতকে বস্তুতঃ অন্তঃপ্রকৃতির অর্থাৎ মনের ভাবানুভূতির অনুকৃতিরূপে দেখেছেন। আমরা গ্রীক্ দার্শনিকদের দৃষ্টিভঙ্গি অনুযায়ী অনুকৃতিবাদের প্রথম পর্যায়ে সংগীতে ভাবানুকৃতির বিশ্লেষণ যেমন করেছি, তেমন দ্বিতীয় পর্যায়ে সংগীতকে বহিঃপ্রকৃতির প্রতিরূপ-রূপে গণ্য করলে অনুকৃতিবাদের ব্যাখ্যা কি হতে পারে তার পরিচয় দিয়েছি। অনুকৃতিবাদের ধারাবাহিক বিশ্লেষণে গোড়ায় প্লেটো ও অ্যারিস্টট্লের বক্তব্য উদ্ধৃত করে, পরে অনুকৃতিবাদ সম্বন্ধে কি ধারণা আমরা করতে পারি অর্থাৎ মতবাদটির স্পষ্ট স্বরূপ কি হতে পারে তার চিত্র দিয়েছি এবং পরে সমস্যার কথা এসেছে।

আমাদের দ্বিতীয় আলোচনা শিল্পতত্ত্বের অতি প্রচলিত এবং সংগীতের অতি প্রভাবশালী মতবাদ ভাববাদকে নিয়ে। ভাবের বিষয়টি অনুকৃতিবাদেরও অন্তর্গত হলেও অনুকরণের ধারণা থেকে মুক্ত হয়ে এই মতবাদটি স্বতন্ত্র স্বরূপ নিয়ে পরবর্তীকালে বিকশিত হয়। ভাববাদের পক্ষে পাশ্চাত্যে ও ভারতবর্ষে বহু জনে বহু কথা বলেছেন—অভিমতের অন্ত নেই এবং মতবাদটি যে কত প্রভাবশালী অভিমতের প্রাচুর্যই তার নিদর্শন। তাই আমরা প্রথম অংশে গুরুত্বপূর্ণ বিভিন্ন-

মত ও বক্তব্য উদ্ধৃত করে ভাববাদের ক্ষেত্রটিকে প্রস্তুত করতে চেষ্টা করেছি। বিভিন্ন বক্তব্যের সঙ্গে পরিচিত হতে গিয়ে যা লক্ষ্য করা যায় তাহ'ল ঠিক একটি বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গি ভাববাদের ব্যাখ্যায় অনুসৃত হয় নি। শিল্পে বিশেষতঃ সঙ্গীতে যে সমস্ত দৃষ্টিভঙ্গির সম্মুখীন হতে হয় সেগুলি পৃথকভাবে আলোচনা করে ভাববাদের বক্তব্যকে বুঝিয়েছি। এই কারণে এই অধ্যায়কে তিনটি আলোচনায় ভাগ করতে হয়েছে—আবেগবাদ, প্রকাশবাদ ও উদ্দীপনবাদ। এই সমস্ত পর্যায়ে আলোচনা করে প্রতিটি উপ-মতবাদের পক্ষে কি বলবার আছে এবং মতবাদগুলিকে বিশেষতঃ সামগ্রিকভাবে ভাববাদকে সঙ্গীত তথা শিল্পে গ্রহণ করতে গেলে কি কি সমস্যা আসতে পারে বা বিরুদ্ধ পক্ষ কি কি যুক্তির মাধ্যমে ভাববাদকে খণ্ডন করতে চান তার উপস্থাপনা করে মতবাদের আলোচনা সম্পূর্ণ করেছি।

পরবর্তী আলোচ্য বিষয় হ'ল কল্পনাবাদ। বলা প্রয়োজন যে পূর্বোল্লিখিত দুটি মত একটি মূল দৃষ্টিভঙ্গির দ্বারা চালিত—দৃষ্টিভঙ্গিটি হ'ল শিল্প তথা সঙ্গীত বহির্বিষয়-আশ্রিত—সেদিক থেকে দুটি মতই সাপেক্ষবাদ (রেফারেন্-শিয়ালিজ্‌ম্) রূপে পরিচিত। যে সমস্ত ধারণা শিল্প ও সঙ্গীতকে বিষয়মুক্ত-রূপে বা অনন্যসাধারণ অভিজ্ঞতারূপে দেখে তারা নিরপেক্ষবাদ (অ্যাবসোলিউ-টিজ্‌ম্) নামে শিল্পতত্ত্বে পরিচিত এবং এই নিরপেক্ষবাদের আলোচনায় আমরা আগে কল্পনাবাদকে গ্রহণ করেছি।

কল্পনা কথাটির জন্ম সুদূর অতীতে হয়েছে বটে কিন্তু কল্পনাবৃত্তির স্বরূপ সম্বন্ধে ধারণা অনেক পরবর্তীকালের ব্যাপার। বেনেদেতো ক্রোচের আগে শিল্পে কল্পনার সৃষ্টি—এ কথা অবশ্য অনেকেই বলেছেন, তবে তাঁদের ধারণা ছিল কল্পনার সঙ্গে বুদ্ধির সম্পর্ক থেকে যায় অর্থাৎ কল্পনা বুদ্ধি থেকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন কোনো বৃত্তি নয়, যেমন আমরা দেখতে পাই ক্রোচের আগেই সঙ্গীততত্ত্ববিদ্ এডুয়ার্ড হ্যানস্লিবের বক্তব্যে। হ্যানস্লিকের আলোচনায় কল্পনার স্বরূপ বা কল্পনাতত্ত্ব নিয়ে পৃথক কোনো ব্যাখ্যা না পাওয়া গেলেও কল্পনা সম্বন্ধে যে ধারণা ব্যক্ত হয়েছে তা হ'ল এই, 'কল্পনা সৌন্দর্যের নিছক ধ্যান নয়, বুদ্ধি সহযোগে ধ্যান'। বলা যেতে পারে এই ধারণাই ক্রোচের আগে প্রচলিত ছিল। জিয়ামবাত্তিস্তা ভিকোর চিন্তায় বিশুদ্ধ কল্পনার স্বরূপটি দেখা দিয়েছিল বটে কিন্তু স্পষ্ট ব্যাখ্যা তাঁর কাছ থেকে পাওয়া যায় নি। নির্বিকল্প ধ্যানরূপে কল্পনার পরিপাটি বিশ্লেষণ একমাত্র বেনেদেতো ক্রোচেই করেছেন। কল্পনাকে একদিক থেকে বুদ্ধিনিরপেক্ষ অন্যদিক থেকে ভাবনিরপেক্ষ ব্যাপার বলে প্রমাণ করার লক্ষণীয় প্রচেষ্টা তাঁর আলোচিত প্রতিভানবাদে (ইনটুইশনিজ্‌ম্) আমরা দেখতে পাই। কল্পনাবাদের ধারণাকে স্পষ্ট করে বোঝানোর জন্যই এই অধ্যায়ে এডুয়ার্ড হ্যানস্লিক ও বেনেদেতো ক্রোচের

তুলনামূলক আলোচনার মধ্যে আমাদের যেতে হয়েছে। সঙ্গীতের ক্ষেত্রে প্রতিভান-তত্ত্ব বা বিশুদ্ধ কল্পনাতত্ত্ব প্রয়োগ করলে সঙ্গীতের স্বরূপটি কি দাঁড়াবে এবং এতে কোনো সমস্যা-উদ্ভবের অবকাশ আছে কিনা তার পর্যালোচনাই এই অধ্যায়ের মূল আলোচ্যরূপে স্থান পেয়েছে।

শিল্পে রূপের উপর বেশী গুরুত্ব দিতে গেলে, রূপের মৌলিক বৈশিষ্ট্য অর্থাৎ প্রাকৃত বিষয়-নিরপেক্ষ আদর্শের দিকে একটা স্বাভাবিক প্রবণতা এসে যায়। সুদূর অতীতে ও মধ্যযুগের চিন্তায় নৈর্ব্যক্তিক সৌন্দর্যের ধারণা স্থান করে নিয়েছিল। সিসেরো ও সেন্ট অগাস্টাইনের মধ্যে এই নৈর্ব্যক্তিক সৌন্দর্যের সংজ্ঞা গড়ে তোলার চেষ্টা দেখা যায়। পরে টমাস অ্যাকুইনাসকেও তাঁদের অনুসরণ করে সমগ্রতা, সামঞ্জস্যময়তা ও স্পষ্টতা—এই ধর্মগুলির সমবায়কেই সৌন্দর্য বলে নির্দেশ করতে আমরা দেখি। এই ভাবে ব্যক্তিরূপ থেকে রূপের নৈর্ব্যক্তিক আদর্শে পরিণত করার চেষ্টা সাধারণীকরণের চিন্তা থেকেই এসেছে। এই চেষ্টারই ফলশ্রুতি হ'ল আধুনিক রূপকৈবল্যবাদ। কল্পনাবাদে বা প্রতিভানবাদে বিষয়ের বা আধেয়র মর্যাদা যতটুকুও বা স্বীকৃত হয়েছে, রূপকৈবল্যবাদে তাও হয়নি। আগেই বলেছি মৌলিক রূপের মধ্যে সৌন্দর্যের অনুসন্ধান যে কোনো অভিনব ব্যাপার তা নয় সুদূর অতীতে প্লেটো ও অ্যারিস্টটলের মধ্যেও সে চেষ্টা দেখা যায়, তবুও এ ধারণা তাঁদের মধ্যে বিশেষভাবে দানা বাঁধেনি বলে এবং শিল্পের লক্ষণ-নিরূপণে কার্যকরী হয়নি বলে, রূপের মৌলিক বৈশিষ্ট্যের মধ্যে শিল্পসৌন্দর্য নির্ধারণের অনুরূপ চেষ্টাকে আধুনিক ব্যাপার বলেই ধরে নিতে হয়। রূপের গঠনগত বৈশিষ্ট্যকে শিল্পের বিশেষ লক্ষণ হিসাবে গ্রহণ করতে গেলে স্বভাবতই বিষয়ের মূল্য অর্থাৎ লৌকিক অভিজ্ঞতার মূল্য কমে যায়। রূপকৈবল্যবাদীদের কাছে তাই রূপের আধেয়বস্তু হিসাবে অভিজ্ঞাত বিষয়ের মূল্য নেই—মূল্য আছে রূপের নিজস্ব সৌন্দর্যের, শিল্পের গঠনভঙ্গিমার। যেমন সঙ্গীতের সৌন্দর্য এই মতবাদীদের কাছে হয়ে উঠেছে স্বরের বিশিষ্ট সমন্বয়—ভাবানুষঙ্গ তাঁদের কাছে মূল্যহীন। বলা প্রয়োজন, সঙ্গীতের সৌন্দর্যতত্ত্ব আলোচনার ক্ষেত্রে রূপকৈবল্যবাদ বা বিমূর্তরূপবাদ ইদানীং যুগে লক্ষণীয় প্রাধান্য বিস্তার করতে পেরেছে। বিশেষ-ভাবে সঙ্গীত নিয়ে বিগত এক শতাব্দীকাল যে সমস্ত আলোচনা হয়েছে এডুয়ার্ড হ্যান্সিলক থেকে সুরু করে শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গার ও লিওনার্ড বি, মায়ার অবধি তাতে দেখা যায় সঙ্গীতে দুটি মতবাদেরই বিশেষ প্রতিপত্তি ঘটেছে—ভাববাদ ও রূপবাদ, এই দুটি মতবাদই পরস্পর পরস্পরের প্রতিদ্বন্দ্বী রূপে দাঁড়িয়ে আছে। যাই হোক্, সঙ্গীতের স্বরূপ সম্পর্কে আলোচনার এই শেষের অধ্যায়টিতে সঙ্গীতের গঠনগত বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে তাত্ত্বিক পর্যালোচনাকে যথাসম্ভব পারিপাট্যরূপে বলবার

চেষ্টা করেছি এবং এই মতবাদ আমাদের কাছে অপেক্ষাকৃত নির্ভরযোগ্য বলে মনে হলেও সমস্যা এই মতবাদেরও যে রয়ে গেছে সেদিকে আমরা দৃষ্টি আকর্ষণ করেছি।

এই হ'ল এই গ্রন্থের আলোচ্য বিষয়গুলি সম্বন্ধে মোটামুটি পরিচয়। এই প্রসঙ্গে উল্লেখ করতে হয় যে, শিল্পতত্ত্বের আধারে সঙ্গীত-আলোচনাকালে সঙ্গীতের বিশেষ কতগুলি প্রসঙ্গের উত্থাপন অপরিহার্য হয়ে ওঠে। প্রত্যেক শিল্পের নিজস্ব ক্ষেত্র বা সীমা আছে এবং বিশেষ বিশেষ মাধ্যম অনুযায়ী সেই সীমা নির্ধারিত বলেই চিত্র, ভাস্কর্য, কাব্য প্রভৃতি শিল্পকলা বহির্বিষয়কে রূপ দেয় এক এক ভাবে অর্থাৎ শিল্পকে লৌকিক কোনো বিষয় বা বস্তুর প্রকাশরূপে দেখতে গেলে দেখবো, বিষয় বা বস্তুগুলি নানা শিল্পকলায় তার মাধ্যম বৈশিষ্ট্যের গুণে নানা রূপে প্রকাশ পাচ্ছে। সঙ্গীতের মাধ্যম সুরধ্বনি, সুরধ্বনির মাধ্যমে লৌকিক বিষয় তথা বিশেষ বিশেষ ভাবানুভূতির ধারণা কি ভাবে গড়ে ওঠে বা বহিঃপ্রকৃতি তথা অন্তঃপ্রকৃতির কোন্ বৈশিষ্ট্য সঙ্গীতে মূর্ত হয়ে উঠতে পারে এ আলোচনার অবকাশ অবশ্যই আছে এবং আমরা তার উল্লেখ করেছি। বিপরীত ভাবে সঙ্গীতকে বিশুদ্ধ রূপের প্রতীকরূপে দেখতে গেলে অলংকরণ শিল্প বা স্থাপত্যশিল্পের সঙ্গে সঙ্গীতের উপলব্ধির দিক থেকে কি পার্থক্য ঘটে এবং সঙ্গীতের গতিময় রূপ-নিরীক্ষণে মানসিক প্রক্রিয়াটি কি ভাবে কার্যকরী হয় এ প্রশ্ন অতি সম্ভাবিত এবং আমরা তার উত্থাপন করেছি।

সঙ্গীততত্ত্ব আলোচনার শেষে আরো দুটি অধ্যায় সংযুক্ত করতে হয়েছে—সঙ্গীত পরিবেশন ও সঙ্গীত সমালোচনা। সঙ্গীতে রূপরচনার যেমন একটি দিক আছে, তেমন আছে পরিবেশনের। পরিবেশন-সংক্রান্ত বিষয়ের কতগুলি প্রশ্ন নিয়ে আলোচনার প্রয়োজন হয়ে পড়ে এবং সঙ্গীতের শিল্পতত্ত্ব সঙ্গীত-সমালোচনা তত্ত্বকে যে নিয়ন্ত্রিত করে এ সম্বন্ধে আলোচনা না করলে অসম্পূর্ণতা থেকে যায়—এই কারণেই দুটি বিশেষ অধ্যায়ের সংযোজনা।

বিগত এক শ'বছর ধরে পাশ্চাত্ত্যে সঙ্গীতের তাত্ত্বিক পর্যালোচনা যেভাবে অগ্রসর হয়েছে আমাদের দেশে সে তুলনায় বিশেষ কিছু হয়নি বললে অত্যুক্তি হয় না। সঙ্গীতের স্বরূপ সম্বন্ধে আমাদের দেশে কেউ কিছু যদি বলবার মত বলে থাকেন তো রবীন্দ্রনাথ এবং এ কথা আমি নির্দ্বিধায় বলবো আমি প্রত্যেক মতবাদেই রবীন্দ্রনাথকে খুঁজে পেয়েছি। কিন্তু আমার বলার উদ্দেশ্য হ'ল এ সম্বন্ধে যা প্রয়োজন—ধারাবাহিকভাবে সঙ্গীতের তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ—আমাদের সঙ্গীত-সাহিত্যে তা বিরল। আগেই বলেছি পদ্ধতিমূলক আলোচনার প্রয়োজন আছে বলেই আমি এই গ্রন্থরচনার প্রেরণা অনুভব করেছি। পাশ্চাত্ত্য সঙ্গীততাত্ত্বিকদের সঙ্গে আমাদের দেশের পাঠক-পাঠিকাদের পরিচয় করিয়ে দেবার জন্য এবং তাঁদের

মূল্যবান মন্তব্য ও বক্তব্যের মাধ্যমে আমার নিজস্ব বক্তব্যকে উপস্থাপিত করার উদ্দেশ্যেই অনেক অংশ বাংলায় অনুবাদ করে উদ্ধৃত করেছি। দীর্ঘ উদ্ধৃতির সার্থকতাকে এই দিক থেকে বিচার করলে আশাকরি আমার প্রতি সুবিচার করা হবে। আমার এই গ্রন্থ অনেক অসম্পূর্ণতার নিদর্শন রেখে দিয়েছে—আমি সে বিষয়ে সচেতন ও সে কারণে কুণ্ঠিত। আমার গ্রন্থ যদি ভবিষ্যৎ পাঠক-পাঠিকাদের সংগীতের তাত্ত্বিক আলোচনার প্রতি অনুসন্ধিৎসা বাড়িয়ে আদর্শ গ্রন্থ রচনায় অনুপ্রাণিত করে তবেই আমার এই প্রয়াসকে সার্থক বলে মনে করবো।

এই গ্রন্থ প্রকাশকালে আমার যাঁর কথা সর্বাগ্রে মনে পড়ছে তিনি হলেন রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের কলা বিভাগের ভূতপূর্ব ডীন ও বাঙলা ভাষা ও সাহিত্যের প্রধান অধ্যাপক স্বর্গত ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য। এই বিষয়টি নিয়ে গবেষণার প্রথম অনুপ্রেরণা এসেছে তাঁর কাছ থেকেই এবং কেবল অনুপ্রেরণা নয়, তাঁর সুচিন্তিত পথনির্দেশ ও সযত্ন তত্ত্বাবধানেই আমার এই গবেষণা সম্ভব হয়েছে। শিল্পতত্ত্বের প্রতি বিশেষ আসক্তি ও আকর্ষণ তাঁর সান্নিধ্যে না এলে ঘটতো কিনা জানি না। তাঁর প্রতি গভীর কৃতজ্ঞতার ভাষা নেই। তিনি আজ লোকান্তরিত—তাঁর জীবৎকালে গ্রন্থটি প্রকাশ করতে পারলাম না—বিশেষ আক্ষেপ রয়ে গেল।

গবেষণার ফল প্রকাশ হয় ১৯৬৮ সালে। গ্রন্থরূপে প্রকাশ করতে গিয়ে বিলম্ব ঘটে গেল। তবে ইতিমধ্যে আরো কিছু গ্রন্থের সঙ্গে পরিচিত হবার আমার সুযোগ ঘটে। সংগীত-সৌন্দর্যতত্ত্বের বইগুলি খুবই দুষ্প্রাপ্য—বিদেশের নানা বাজার ঘেঁটে বইগুলি সংগ্রহ করা. যাই হোক্ কিছু কিছু বই আমার হাতে পৌঁছে আসায় কিছু নতুন তথ্যের সংযোজন ও কোনো কোনো অংশে বক্তব্যের পুনর্বিন্যাসের প্রয়োজন উপলব্ধি করি। গবেষণাকালে আমার আলোচনাকে যেভাবে প্রস্তুত করেছিলাম প্রকাশকালে যে তা কিছু নবকলেবর নিয়েছে সে বিষয়ে সন্দেহ নেই। এই প্রসঙ্গে আমার বিশেষভাবে কৃতজ্ঞতা জানাবার আছে যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা ভাষা ও সাহিত্য বিভাগের অধ্যক্ষ আমার অগ্রজ-প্রতিম শ্রদ্ধেয় ডঃ দেবীপদ ভট্টাচার্যকে। এই গ্রন্থ প্রকাশের আগে তিনি প্রতিটি অধ্যায় যত্নসহকারে দেখেছেন এবং মূল্যবান পরামর্শ দিয়ে আমায় উপকৃত করেছেন। দেবীদার আন্তরিক উৎসাহ ও ক্রমাগত তাগিদ না পেলে সম্ভবত বইটি প্রকাশে আরো বিলম্ব হত।

এ ছাড়াও আমার কৃতজ্ঞতা রয়ে গেছে সেই সমস্ত মনীষীদের কাছে যাঁদের বক্তব্য আমার চিন্তাকে পরিপুষ্ট করতে সাহায্য করেছে।

গ্রন্থটির মুদ্রণকার্যের জন্য শ্রীভূমি মুদ্রণিকাকে আমি আমার ধন্যবাদ জানাচ্ছি। এ ব্যাপারে বিশেষ সহায়তা পেয়েছি আমার ছাত্র শ্রীমান কল্যাণকুমার ভট্টাচার্যের কাছ থেকে। তার আন্তরিক চেষ্টা ও অক্লান্ত পরিশ্রমেই গ্রন্থটির মুদ্রণকার্য তাদের

মুদ্রণালয়ে দ্রুত সম্পাদিত হতে এবং গ্রন্থটি দ্রুত প্রকাশিত হতে পেরেছে। শ্রীমান কল্যাণের প্রতি আমার শুভেচ্ছা ও আশীর্বাদ রইল।

পরিভাষা প্রসঙ্গে একটি কথা বলে আমার বক্তব্য শেষ করবো। বাংলা ভাষায় এই ধরণের প্রয়াস বোধকরি প্রথম, সুতরাং অনেক পারিভাষিক শব্দকে বাংলায় রূপান্তরিত করতে গিয়ে আমায় সমস্যায় পড়তে হয়েছে, আমি চেষ্টা করেছি অর্থ-বাহক উপযুক্ত শব্দ-সন্ধানের—হয়ত অনেকের মনঃপূত হবে না, তবে আমার ধারণা শব্দমাত্রেরই প্রকাশের সামর্থ্য আসে ব্যবহারের মধ্যে দিয়ে, তাই শব্দগুলিকে আপাততঃ মেনে নিয়ে চলাই প্রশস্ত—ধীরে ধীরে তাদের মূল ব্যঞ্জনাটি গড়ে উঠবে।

অমিয় রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়

বিষয়-সূচী

প্রথম অধ্যায়

সঙ্গীতে অনুকৃতিবাদ

মনুষ্যেতর প্রাণী থেকে মানুষের পার্থক্য সূচিত হয়েছে তার বুদ্ধি ও মননশক্তির বৈশিষ্ট্যে। মনুষ্যেতর প্রাণী শুধু আচরণই করে এবং সে আচরণ একান্তভাবে জৈবিক। কিন্তু মানুষের আচরণ শুধু জীবনধারণের মধ্যেই সীমিত নয়, জীবনধারণের প্রয়োজনকে অতিক্রম করে নানাদিকে প্রসারিত। মানুষ নিজেকে ব্যক্ত করেছে হৃদয়বৃত্তির তাগিদে, উদ্ভাবন করেছে বুদ্ধিবৃত্তির প্রেরণায় এবং শুধু প্রকাশে ও উদ্ভাবনে সে ক্ষান্ত হয়নি, জানতে চেয়েছে তার হেতু ও স্বরূপকে। বিশ্বসৃষ্টি তাকে বিস্মিত করেছে, তার নিজের কর্মে ও সৃষ্টিতে সে কৌতূহলী হয়েছে—কি এই সৃষ্টি, কেন এই সৃষ্টি? ক্রমবিবর্তনের মধ্যে মানুষের সৃষ্টি, ক্রিয়াকর্ম যেমন নানাদিকে ব্যাপ্ত হয়েছে, সেই সঙ্গে তার অনুসন্ধিৎসু মনে জ্ঞানের উন্মেষ ও বিকাশ ঘটেছে ধীরে ধীরে। মানুষ সৃষ্টিও করেছে, আবার তার সচেতন মন সৃষ্টির স্বরূপকে বুঝতেও চেয়েছে।

মনুষ্যসমাজে শিল্পকলার অনুশীলন হয় আদিম যুগ থেকেই। আদিম যুগের মানুষ হয়ত শিল্পরচনা করেছে স্বতঃস্ফূর্তভাবে, কিন্তু সভ্যতার বিকাশের সঙ্গে সঙ্গে তার সচেতন মন যেদিন শিল্পরচনায় ক্রিয়াশীল হয়েছে সেদিন ও মানুষের মনে যেদিন শিল্পের স্বরূপ জিজ্ঞাসার উদয় হয়েছে, তার মধ্যে কালের ব্যবধান দীর্ঘ ছিল না বলেই মনে হয়। যাই হোক্, শিল্পের লক্ষণ নিরূপণ ও স্বরূপ বিশ্লেষণের ঐতিহাসিক প্রচেষ্টা সুরু হয় খৃষ্টপূর্ব কয়েক শ' বছর আগে থেকেই। শিল্পসৃষ্টি ও শিল্পসম্ভোগের বাইরে শিল্পের তাত্ত্বিক বিচারেরও যে একটি বিশেষ দিক আছে, সে সম্বন্ধে আগ্রহ খৃষ্টপূর্ব যুগের মনীষী ও দার্শনিকদের মধ্যে বিশেষভাবে উদয় হয়। সঙ্গীত, কাব্য, চিত্রশিল্প, ভাস্কর্য প্রভৃতি ললিতকলা মানুষের মনে যে বিশেষ আনন্দের সঞ্চার করে, মানুষ তার জৈব প্রয়োজনের বাইরে এই সমস্ত শিল্পের মাধ্যমে যে এক অনির্বচনীয় রসানুভূতি লাভ করে তার কারণ কি? শিল্পকলাগুলির প্রজাতিগত পার্থক্য থাকলেও আনন্দসৃষ্টির ব্যাপারে এরা যে অভিন্ন অর্থাৎ শিল্পকলাগুলি বাহ্যতঃ পৃথক হয়েও অন্তর্নিহিত বৈশিষ্ট্যের দিক থেকে এরা

যে পরস্পর সম্বন্ধযুক্ত এদের সেই অভিন্ন সম্পর্কটি কোথায়? এইসব প্রশ্নের আলোচনা খৃষ্টপূর্ব যুগেই সুরু হয় এবং সে যুগের দার্শনিকেরা শিল্প-সম্বন্ধে তাঁদের ধারণা ও মতবাদকে সুচিন্তিত যুক্তির সাহায্যে সাধ্যানুসারে ব্যক্ত করার চেষ্টা করেন। বিভিন্ন আলোচনার মধ্যে দিয়ে তাঁদের যে মতবাদটি সে যুগে প্রতিষ্ঠা পায়, সে মতবাদটি 'অনুকৃতিবাদ' নামে প্রচলিত। শিল্প সম্বন্ধে এই মতবাদের মূল বক্তব্য হ'ল শিল্প অনুকরণাত্মক ব্যাপার। অনুকরণবৃত্তির প্রেরণা এবং সঙ্গতিবোধের প্রেরণা থেকেই শিল্পের জন্ম। শিল্প-সম্ভোগে যে আনন্দ অনুভূত হয় তা হ'ল শিল্পীর সৃষ্ট বস্তুটি প্রাকৃতবস্তুর অনুকৃতি হিসাবে কতখানি সাফল্য লাভ করেছে, সেই সাফল্য দেখার আনন্দ।

এই অনুকৃতিবাদের উদ্ভব ইউরোপীয় সভ্যতার জন্মভূমি প্রাচীন গ্রীসে। অনুকৃতি শব্দটির গ্রীক্ অভিধা হ'ল 'মাইমেসিস্' এবং প্রাচীন গ্রীসে এক সময় শিল্পমাত্রই 'মাইমেসিস্'রূপে পরিচিত ছিল। বিখ্যাত দার্শনিক প্লেটোর শিল্প আলোচনার মধ্যে এই 'মাইমেসিস্' মতবাদটির গোড়াপত্তন হয় এবং তাঁর সুযোগ্য শিষ্য অ্যারিস্টটলের মধ্যে মতবাদটি আরো স্পষ্টরূপ লাভ করে। মতবাদটি সঞ্জীবিত থাকে পরবর্তী আরো কয়েকজন দার্শনিক অবধি এবং প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষভাবে পরবর্তী আরো কয়েক যুগ অবধি শিল্পতত্ত্বের আলোচনায় বিশেষভাবে ক্রিয়াশীল হয়।

প্রথম প্লেটোর (খৃষ্টপূর্ব ৪২৮-৩৪৭) প্রসঙ্গে আসা যাক্। শিল্প-সম্বন্ধে প্লেটোর ধারণা পরাতাত্ত্বিক ধারণার সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত। পরাতত্ত্ব প্রসঙ্গে তিনি যে কথা বলেছেন—এই জগৎ আইডিয়া বা পরমসত্তার প্রতিভাস অর্থাৎ এই ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য জগতের বাইরে আর একটি প্রজ্ঞালব্ধ পরমসত্তার জগৎ আছে, সেটিই আদর্শ, তারই অনুকরণে এই জগতের সৃষ্টি—এই মতের আধারে শিল্পসম্বন্ধে তাঁকে বলতে দেখি শিল্প প্রতিভাসের অনুকরণ বা 'ইমিটেশন অব্ অ্যান্ অ্যাপিয়ারেন্স' অর্থাৎ শিল্পের কাজ হ'ল আমাদের কাছে যে জগৎ প্রতিভাসিত হচ্ছে সেই জগৎকে অনুকরণ করা। যা 'সত্য' তাকে শিল্পী অনুকরণ করতে পারেন না। যা প্রতিভাসিত তাকেই অনুকরণ করেন, তাই অনুকরণ সত্য থেকে অনেক দূরে।[১] মোটকথা প্লেটোর মতানুযায়ী এই জগৎ যেমন আদর্শ জগতের প্রতিরূপ, শিল্পও তেমনি সেই অনুকৃত জগতের প্রতিরূপ অর্থাৎ শিল্প প্রতিরূপের প্রতিরূপ বা অনুকরণের অনুকরণ। শিল্পী যেহেতু প্রতিভাসের অনুকরণ করেন সেহেতু শিল্পী তার মূলসত্তা সম্বন্ধে কিছুই জানেন না, জানেন শুধু প্রতিভাসকেই, সুতরাং তাঁর জ্ঞান বিশেষের জ্ঞান।

শিল্পসৃষ্টি সম্বন্ধে প্লেটোর অভিমত হ'ল শিল্প যুক্তি বা বুদ্ধি-নির্ভর নয়, প্রেরণাসঞ্জাত অর্থাৎ শিল্পীরা তত্ত্ববুদ্ধিচালিত হয়ে শিল্প সৃষ্টি করেন না, ক'রেন বিশেষ ভাবাবেগের বশবর্তী হয়ে। সৃষ্টিকালীন মনের এই অবস্থাটিকে প্লেটো 'দিব্যোন্মাদনা'রূপে সংজ্ঞিত করেছেন। উল্লেখ করার বিষয় যে প্লেটোর কাছে শিল্পীর প্রেরণা স্বর্গীয় বলে মনে হলেও যেহেতু তা নৈয়ায়িক সত্যবর্জিত আবেগ-উন্মাদনামাত্র সেহেতু প্লেটো শিল্পকে বৌদ্ধিক স্তরের সমপর্যায়ে স্থান দিতে পারেন নি।২ প্লেটো এই ধারণা পোষণ করেছেন যে শিল্প আত্মার উচ্চ মার্গের তথা তত্ত্বদর্শীসত্তার অন্তর্গত নয়, ইন্দ্রিয় চেতনার অন্তর্গত এবং ঐন্দ্রিয়িক আনন্দানুভূতিতেই শিল্পের আবেদন।৩ প্লেটোর শিল্পচিন্তার সারমর্ম হ'ল এই। এর বেশী এ প্রসঙ্গে বাহুল্যমাত্র।

এখন প্লেটোর সঙ্গীত সম্বন্ধে ধারণা কি ছিল দেখা যাক্। প্লেটোর মতে বিশুদ্ধ আনন্দের উৎস হ'ল বর্ণ, আকার, গন্ধ ও ধ্বনি এবং এগুলি আপেক্ষিকরূপে সুন্দর নয়, স্বয়ংসুন্দর। বিশেষভাবে সুরধ্বনি সম্বন্ধে তাঁর মন্তব্য হ'ল—সেই সমস্ত ধ্বনি যেগুলি বিশুদ্ধ ও অনাবিল এবং একক শুদ্ধ ধ্বনি সৃষ্টি করে সেগুলি অন্যের সম্পর্কে সুন্দর নয়, তাদের নিজস্ব প্রকৃতিতেই সুন্দর।৪ প্লেটোর এই মন্তব্য থেকে আমরা যে বুঝবো শুধু ধ্বনির গুণগত সৌন্দর্যের কথাই বলা হয়েছে তা নয়, ধ্বন্যাত্মক রূপের অনন্য-সাপেক্ষ সৌন্দর্যের ইঙ্গিতও এর মধ্যে রয়ে গেছে। উপরোক্ত মন্তব্য প্রসঙ্গে তাঁর কয়েকটি উক্তি উদ্ধৃত করলেই বিষয়টি স্পষ্ট হবে—"আমি গঠনগত সৌন্দর্য বলতে যেমন জীবন্ত প্রাণীর বা চিত্রের রূপ—অনেকে যা মনে করেন, তা মনে করছি না, কিন্তু আমার বক্তব্যের খাতিরে আমি সরল ও বক্ররেখার কথাই বলছি।......কারণ আমি মনে করি তারা অন্য বিষয়ের মত আপেক্ষিক-রূপে সুন্দর নয়, সর্বদাই এবং স্বভাবতই এবং অবিমিশ্ররূপে সুন্দর।"৫ বহু পরবর্তী যুগে সঙ্গীতের যে একটি বিশেষ মতবাদ গড়ে ওঠে যা অ্যাবসোলিউটিজম্ নামে পরিচিত তার বীজটি প্লেটোর স্বরসৌন্দর্যের ধারণার মধ্যে দেখতে পাওয়া যাচ্ছে। তবে একথাই মনে রাখতে হবে যে প্লেটো বিশুদ্ধ সুরের (পিওর টোনের) নিজস্ব সৌন্দর্যের কথা বললেও সঙ্গীতের তথা শিল্পের স্বরূপ চিন্তায় এই 'অনন্যসাপেক্ষ সৌন্দর্যে'র (অ্যাবসোলিউট্ বিউটি) সংস্কার প্রাধান্য লাভ ক'রতে পারেনি।

প্লেটো চিত্র ও কাব্যের মত সঙ্গীতকেও অনুকরণাত্মক রূপে দেখেছেন এবং প্লেটোর কাছে সঙ্গীত অন্তঃপ্রকৃতির অনুকরণ বা মনের অনুভূতির

প্রতিচ্ছবিরূপে প্রকাশ পেয়েছে। সঙ্গীত যে লৌকিক ভাবসমূহের সঙ্গে বিশেষভাবে সম্পর্কিত এবং বিশেষ বিশেষ স্বররূপ (মোড্) ও ছন্দের মধ্যে যে লৌকিক অনুভূতির ব্যঞ্জনা থেকে গেছে—রিপাব্লিকের আলোচনায় আমরা প্লেটোর এই সংস্কারের সঙ্গে পরিচিত হই।৬

সঙ্গীতের সঙ্গে আত্মার নিগূঢ় সম্পর্কটি প্লেটো অনুভব করেছিলেন, তাঁর মতে আত্মার অতি গভীরে ছন্দ ও সুরসঙ্গতির প্রভাব বিস্তারিত হয় এবং এই কারণেই সমাজে সঙ্গীত শিক্ষার গুরুত্ব সবচেয়ে বেশী।৭ সঙ্গীত সম্বন্ধে প্লেটোর নানা উক্তি এবং নানা ধরণের উক্তি বিভিন্ন গ্রন্থে ছড়িয়ে আছে, আমরা সব কটির উল্লেখের প্রয়োজন অনুভব করি না, আমাদের উদ্দেশ্য প্লেটোর সঙ্গীতচিন্তার বিস্তারিত পরিচয় দেওয়া নয়, উদ্দেশ্য অনুকৃতিবাদের স্বরূপ ব্যাখ্যা এবং বিশেষভাবে সঙ্গীতের দৃষ্টিকোণ থেকে এই মতবাদের স্বরূপ বিশ্লেষণ করা, সুতরাং প্লেটোর শিল্প ও সঙ্গীতচিন্তার সারনির্যাসই এই প্রবন্ধে যথেষ্ট। সঙ্গীত সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে প্লেটো অনুকৃতিবাদের বাইরে যে সব কথা বলেছেন তার কিছু উল্লেখ আমরা করলাম—যে কথাই প্লেটো বলুন না কেন, তাঁর মূল শিল্পচিন্তার সঙ্গে মিলিয়ে মন্তব্যগুলিকে দেখতে হবে এবং যে মন্তব্যগুলি মূল চিন্তার সঙ্গে সঙ্গতিপূর্ণ সেগুলিই তাঁর সঙ্গীত-আদর্শের মূলস্বরূপকে প্রতিফলিত করে বলে ধরে নিতে হবে। সুতরাং প্লেটোর শিল্পসূত্রের আধারে সঙ্গীতকে বুঝতে গেলে আমরা দেখবো সঙ্গীত প্লেটোর কাছে ভাবের অনুকৃতিবিশেষ।

এরপর অ্যারিস্টটলের (খৃষ্টপূর্ব ৩৮৪-৩২২) প্রসঙ্গে আসা যাক্। অ্যারিস্টটলের শিল্পসম্বন্ধে আলোচনার বহর প্লেটোর মত বড় না হলেও তাঁর আলোচনা অপেক্ষাকৃত সুসম্বন্ধ ও সুবিন্যস্ত। অনুকরণ সম্বন্ধে অ্যারিস্টটলের অভিমত হ'ল অনুকরণ মানুষের সহজাত প্রবৃত্তি—"মানুষের সঙ্গে মনুষ্যেতর প্রাণীর অন্যতম পার্থক্য এই যে প্রাণীর মধ্যে মানুষই সর্বাপেক্ষা অনুকরণশীল। অনুকৃত বিষয় দেখে যে আনন্দ তা প্রায় সর্বজনীন। অভিজ্ঞতা থেকেও আমরা এর প্রমাণ পাই। যে সমস্ত লৌকিক বিষয় দেখে আমরা বেদনা পেয়ে থাকি, সেই সমস্ত বিষয়ই অতি যথাযথরূপে অনুকৃত হতে দেখে আমরা আনন্দ লাভ করি;......আর যদি তুমি মূল বস্তুটি না দেখে থাক, তাহলে আনন্দ হবে—অনুকরণের যাথাযথ্যের জন্য নয়—সুনির্মিতি, সুরঞ্জন অথবা অন্যান্য সদৃশ কারণের জন্য।"৮ এরপর অ্যারিস্টটল্ বলেছেন, "তাহলে দেখা গেল অনুকরণ আমাদের স্বভাবের অন্যতম সহজবৃত্তি (বা সংস্কার)। তারপর আছে সঙ্গতিবোধ ও ছন্দের বৃত্তি।"৯ অনুকরণ সম্বন্ধে অ্যারিস্টটলের

গোড়ার কথা হ'ল এই। প্রসঙ্গত প্লেটোর সঙ্গে অ্যারিস্টট্‌লের চিন্তার পার্থক্যটি লক্ষ্য করা যেতে পারে—প্লেটো যেখানে ভাবোন্মাদনাকেই শিল্প-সৃষ্টির উৎস বলেছেন, অ্যারিস্টট্‌ল্‌ সেখানে অনুকরণ প্রবৃত্তি ও সহজাত ছন্দ ও সঙ্গতিবোধের কথা উল্লেখ করেছেন এবং আমরা মনে করি অ্যারিস্টট্‌লের অভিমতই অনুকৃতিবাদের আদর্শের অনুকূল—শিল্পকে অনুকরণাত্মক রূপে গণ্য করলে শিল্পসৃষ্টির মূলে এমন একটি প্রবৃত্তি কার্যকরী হওয়ার কথা। এ সম্বন্ধে আমরা যথাসময়ে আলোচনা করবো। এর পরের উল্লেখ্য হ'ল, অনুকরণই শিল্প—এ মত অ্যারিস্টট্‌ল্‌ দৃঢ়ভাবে পোষণ করলেও অনুকরণ কথাটি তাঁর ব্যাখ্যায় একটি বিশেষ তাৎপর্য পেয়েছে। অনুকরণ বস্তুর হুবহু সাদৃশ্য নয়—বস্তুকে যেমন ভাবে দেখা যায় ঠিক তার অবিকল প্রতি-চ্ছবি নয়—বস্তুটি মনের মধ্যে যে ভাবে প্রতিভাত হয় তারই প্রতিরূপ অর্থাৎ অনুকরণ হ'ল বস্তুর আদর্শায়িত প্রতিকৃতি। 'পোয়েটিকস' এ তিনি এই ভাবে মন্তব্য করেছেন—'একজন অনুকারক হিসাবে কবিকে তিনটি বিষয়ের যে কোনো একটিকে অবশ্যই অনুকরণ করতে হয়ঃ বিষয়গুলি যেমন আছে বা ছিল, বিষয়গুলি সম্বন্ধে যেমন বলা বা চিন্তা করা হয় বা বিষয়গুলি যেমন হওয়া উচিত।"১০ সুতরাং অ্যারিস্টট্‌ল্‌ অনুকরণকে যথাযথ প্রতিরূপের গণ্ডিতে আবদ্ধ রাখেন নি বা শিল্পকে প্রকৃতির দর্পণ হিসাবে তুলে ধরেন নি। শিল্প অ্যারিস্টট্‌লের কাছে যেন মনের দর্পণ রূপেই প্রকাশ পেয়েছে। যা সম্ভব (প্রোবেব্‌ল্‌) বা যা হয়ে থাকে শিল্প যেমন তার বর্ণন তেমনি যা সম্ভাব্য (পসিব্‌ল্‌) বা যা হতে পারে তার উপস্থাপনও শিল্প। অ্যারিস্ট-ট্‌লের আলোচনার বৈশিষ্ট্য এখানেই।১১ তবে অনুকরণ শব্দটি ব্যাপক অর্থে ব্যবহৃত হলেও এর মানে এই নয় যে অনুকরণের কোনো সীমা পরিসীমা নেই, ঘটনার অসম্ভাব্যতা বা ভাবের বৈপরীত্যমাত্রই অনুকরণ—ঠিক এই অর্থে অ্যারিস্টট্‌ল্‌ অনুকরণ শব্দটিকে নিশ্চয়ই ব্যবহার করেন নি। অসম্ভব বিষয়ও অনুকরণের অন্তর্গত হতে পারে যদি সেই অসম্ভাব্যতার সম্ভাবনা (প্রোবে-ব্‌ল্‌ ইম্পসিবিলিটি) থাকে—যেন সম্ভব বিষয়ের সঙ্গে এই ধরণের অসম্ভাব্য-তার সমন্বয় চিন্তা করা যায়, এটিই হচ্ছে অ্যারিস্টট্‌লের অনুকরণের মূল তাৎপর্য অর্থাৎ অসঙ্গতিকে অ্যারিস্টট্‌ল্‌ নিয়েছেন—যে অসঙ্গতি আপাত বিরুদ্ধ বলে মনে হলেও সদৃশ ভাবাপন্ন।১২

প্রসঙ্গত উল্লেখ্য, বিখ্যাত অ্যারিস্টট্‌ল্‌ ব্যাখ্যাতা এস্‌, এইচ্‌, বুচারের মতে সাধারণ অর্থে প্রকৃতির অনুকরণ বলতে যা বোঝায়, অ্যারিস্টট্‌লের ভাষ্য ঠিক তা নয়, অ্যারিস্টট্‌লের অনুকরণীয় বিষয় হ'ল চরিত্র, ভাব ও ক্রিয়া

(অ্যাক্‌শন্‌)১৩—যে কথা নৃত্যের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে অ্যারিস্টট্‌ল্‌ বলেছেন।১৪ চরিত্র হ'ল নৈতিক গুণ বা মনের স্থায়ীরূপ, ভাব বলতে বোঝায় মনের ক্ষণস্থায়ী বা পরিবর্তনশীলরূপকে এবং ক্রিয়া কথাটি যন্ত্রচালিতবৎ কর্ম অর্থে নয়, যে কর্ম অন্তঃপ্রেরণা উৎসারিত, সেই কর্মই ক্রিয়া রূপে গণ্য।১৫ 'পোয়েটিক্‌স্‌'এ অ্যারিস্টট্‌ল্‌ যেমন বলেছেন যে অনুকরণের লক্ষ্য হ'ল 'মেন ইন অ্যাক্‌শন্‌' অর্থাৎ মানুষের সক্রিয় রূপ, বৃহত্তর দৃষ্টিতে এর তাৎপর্য এই দাঁড়ায় যে অন্তর্জীবনের গতিময় রূপই হ'ল শিল্পের বিষয়-বস্তু।১৬

এ তো গেল অ্যারিস্টট্‌লের শিল্পসম্বন্ধে সামগ্রিক ধারণার কথা। এরপর সঙ্গীত প্রসঙ্গে আসা যাক্‌। সঙ্গীত সম্বন্ধে অ্যারিস্টট্‌লের নানা উক্তি রয়ে গেছে পোয়েটিক্‌স্‌, পলিটিক্‌স্‌, প্রব্লেম্‌ প্রভৃতি গ্রন্থের আলোচনায় এবং কেবল যে অনুকরণ সম্বন্ধে তা নয়, সঙ্গীতের প্রভাব ও প্রতিক্রিয়া সম্বন্ধেও বহু মূল্যবান মন্তব্য ঐ সমস্ত আলোচনায় রয়ে গেছে। আমরা কেবল প্রয়োজনীয় অংশগুলিকে গুছিয়ে উপস্থাপিত করবো।

প্লেটোর মত অ্যারিস্টট্‌ল্‌ও সঙ্গীতকে অনুকৃতিরূপে দেখেছেন। বাঁশী ও বীণার উল্লেখ করে অ্যারিস্টট্‌ল্‌ বলেছেন, ঐ সমস্ত বাদ্যযন্ত্রের নানা সুর সাধারণভাবে অনুকরণরূপেই প্রতীত হয়১৭ এবং অনুকরণের আধার হ'ল ছন্দ ও স্বরসঙ্গতি, যেমন রেখা ও বর্ণ বিভিন্ন রূপানুকরণের মাধ্যম ১৮ অর্থাৎ বিশুদ্ধ সঙ্গীতও অনুকরণাত্মক এবং ছন্দ ও স্বরের সুসঙ্গত বিন্যাসের আধারে অনুকরণের কাজটি সম্পাদিত হয়। সঙ্গীতের অনুকরণীয় বিষয় বা বস্তু কি? অ্যারিস্টট্‌লের মতেও অনুকরণীয় বিষয় হ'ল মনের ভাব। তবে উল্লেখ্য ভাবানুকরণের সঙ্গে চরিত্র অনুকরণের কথাও তাঁর উক্তিতে আমরা পাই১৯ এবং আরো বলবার যে আলোচনাকালে অ্যারিস্টট্‌ল্‌ সঙ্গীতকে সুনীতিসূচক, ভাবোদ্দীপক ও গতিসঞ্চারক রূপে শ্রেণীবদ্ধ করার বিষয়ে যে সমর্থন জানিয়েছেন২০ তা থেকে একথা সহজেই অনুমান করে নেওয়া যায় যে তিনি নৃত্যের মত সঙ্গীতের বিষয়বস্তু বলতেও চরিত্র, ভাব ও ক্রিয়াকে বুঝেছেন, অবশ্য অ্যারিস্টট্‌লের দৃষ্টিকোণ থেকে চরিত্রের সঙ্গে সঙ্গীতের প্রকৃত সম্পর্ক কি সে সম্বন্ধে আলোচনার অবকাশ আছে এবং আমরা সে প্রসঙ্গে পরে যাব, আপাতত ভাবানুকরণ সম্বন্ধে বলবার হ'ল যে প্লেটোর মত অ্যারিস্টট্‌ল্‌ও বিভিন্ন মোডকে বিভিন্ন ভাবের আধার বলে মনে করেছেন২১ এবং তাঁর ধারণা স্বর ও ছন্দ রূপায়িত ভাবসমূহ মনের মধ্যে যে আনন্দ বা

বেদনার সঞ্চার করে বাস্তব অভিজ্ঞতার সঙ্গে তার বিশেষ কোনো প্রভেদ নেই[২২] অর্থাৎ সংগীত ভাব-অভিজ্ঞতার বাস্তব নিদর্শন।

সংগীত ভাবের সহজ প্রতিচ্ছবি হয় ওঠে কিভাবে বা সংগীতে ভাবোদ্দীপনের মূল উৎসটি কোথায়, সে সম্বন্ধে অ্যারিস্টটলের মনে প্রশ্ন জাগতে আমরা দেখি এবং তার একটি সংগত ব্যাখ্যাও তাঁর কাছ থেকে পাই। প্রব্লেমে অ্যারিস্টটল্ প্রশ্নটি তুলেছেন এইভাবে যে সুর ও ছন্দ শুধুমাত্র ধ্বনি হয়ে মনের (অনুভূতিময় সত্তার) সদৃশ রূপ হয়ে ওঠে কি করে, যা বর্ণ ও গন্ধ হতে পারে না?[২৩] কথা ছাড়া শুধু সুরের মধ্যেও ভাব আছে কিন্তু বর্ণ, গন্ধ ও স্বাদে তা নেই, এর কারণ কি এই যে, এদের মধ্যে সে রকম কোনো গতি নেই, যা ধ্বনি আমাদের মধ্যে জাগিয়ে তোলে? অবশ্য গতিকে উদ্দীপিত করে এমন অন্য বিষয়ও আছে, যেমন বর্ণ দৃষ্টিকে সঞ্চালিত করে। কিন্তু ধ্বনি-অনুসৃত গতিকে আমরা অনুভব করি এবং তা ছন্দ ও স্বর পরিবর্তনের ক্ষেত্রেই, যুক্তস্বরের ক্ষেত্রে নয়, স্বরসমূহের যুগপৎ উচ্চারণ ভাবোদ্দীপিত করে না। সুতরাং গতি মনের ক্রিয়াকে চালিত করে এবং ক্রিয়াই হ'ল ভাবের লক্ষণ।[২৪] লক্ষণীয় যে, সুর কিভাবে আবেগ উদ্দীপিত করে তার প্রথম ব্যাখ্যা এখানেই পাওয়া যাচ্ছে, তবে সুরের এই উদ্দীপন শক্তি অনুকরণাত্মক শিল্পের বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্যরূপে পরিগণিত হতে পারে কিনা সে কথা অন্য এবং সে প্রসঙ্গে আমরা পরে আসছি। উপরিউক্ত আলোচনায় ভাব ও ক্রিয়াকে বাহ্যতঃ অভিন্ন রূপে মনে হলেও এ দুটির মধ্যে সূক্ষ্ম পার্থক্য লক্ষ্য করা যেতে পারে। আগেই বলা হয়েছে অ্যারিস্টটল্ সংগীত প্রসঙ্গেও ভাব, চরিত্র ও ক্রিয়া—এই তিনটি বিষয়ের উল্লেখ করেছেন। সুতরাং অনুমান করে নিতে অসুবিধা নেই যে অ্যারিস্টটল্ ভাব ও ক্রিয়াকে সমার্থক রূপে ধরেন নি—এ দুটির পৃথক উল্লেখই তার নজির। সাধারণভাবে শিল্প আলোচনা প্রসঙ্গে আমরা লক্ষ্য করেছি এস্, এইচ্, বুচার ক্ষণস্থায়ী অনুভূতিকে ভাবরূপে এবং সেই সঙ্গে ক্রিয়া কথাটিকে অভ্যন্তরীণ গতি অর্থে ব্যাখ্যা দিয়েছেন। সংগীতেও ভাব কথাটি একই অর্থে আরোপিত হতে পারে অর্থাৎ এক একটি নির্দিষ্ট মানসিক অবস্থা যা লৌকিক জগতের বিশেষ বিশেষ ঘটনার সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত। কিন্তু যে অনুভূতিকে বিশেষিত করা যায় না অথচ মন আবেগ আন্দোলিত হয় অর্থাৎ লৌকিক সংস্কার-বিমুক্ত যে ভাবানুভূতি—সেই মৌলিক অনুভূতির অর্থেই ক্রিয়া কথাটি ব্যবহৃত হয়েছে কিনা তা লক্ষ্য করার অর্থাৎ যা নির্দিষ্ট তা ভাব এবং যা অনির্দিষ্ট বা আবেগমাত্র তা ক্রিয়া। সংগীতেও এই দুটি কথার এমন অর্থভেদ কল্পনা করা যায়। শ্রদ্ধেয় বুচারের

ভাষ্যেও আমাদের ধারণার সমর্থন পাই। বুচার এই কথাই বলতে চেয়েছেন অ্যারিস্টট্‌ল্‌ সংগীতের সঙ্গে মনের গতিময় সত্তার অন্বয়ী সম্পর্কের যে ব্যাখ্যা দিয়েছেন তাতে একথাই স্পষ্ট হয়ে ওঠে যে সংগীতের নিয়মিত স্বর-পরম্পরা সেই সমস্ত বহিঃক্রিয়ার সঙ্গে সম্পর্কিত যেগুলি মনের অভ্যন্তরীণ সত্তার প্রকাশস্বরূপ।২৫

এখন যে প্রশ্ন আমরা আগে তুলেছি—অনুকৃতিবাদের দৃষ্টিকোণ থেকে সংগীতের ভাবোদ্দীপকতার ব্যাখ্যা কি হতে পারে? এ সম্বন্ধে আমরা মনে করি ভাব যেখানে উপস্থাপিত বা অনুকৃত সেখানে অন্যের মনে ভাবোদ্দীপন অবশ্যই ঘটবে কিন্তু প্রত্যক্ষরূপে নয় ফলশ্রুতি রূপে২৬ অর্থাৎ উপস্থাপ্য বিষয়টি উপলব্ধির স্তর অতিক্রম করে যখন অনুভূতির স্তরকে স্পর্শ করে তখন, তবে যদি কোনো শৈল্পিক রূপ প্রত্যক্ষভাবে ভাবোদ্দীপিত করে, তাহলে ধরে নিতে হবে অনুকরণের যা উদ্দেশ্য তার অতিরিক্ত কিছু সঞ্চারিত হচ্ছে, সুতরাং অনুকৃতিবাদ অনুযায়ী তা শিল্পের বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্যের অন্তর্ভুক্ত হতে পারে না। যেমন সংগীত যে বিশেষ আবেগানুভূতির মাধ্যমে তার অন্তর্নিহিত রস তাৎপর্যের উপলব্ধি ঘটায় তা একমাত্র সংগীত বা সংগীতের মত গতিময় শিল্পেরই বৈশিষ্ট্য, শিল্পের সাধারণ ধর্ম নয়।

আমাদের ধারণা সংগীতের সূক্ষ্ম অনুভূতির (যা অ্যাক্‌শন্‌ কথাটির নামান্তর) উপলব্ধি সম্বন্ধে অ্যারিস্টট্‌লের মনে দুটি চিন্তাই কাজ করেছে। এক বিষয়রূপে যা সংগীতে স্বাভাবিক প্রতিচ্ছবিরূপে প্রকাশিত আর এক প্রভাবরূপে, গতি উপাদান যার প্রত্যক্ষ কারণ।২৭

এখন সংগীতে 'চরিত্র' সম্পর্কে অ্যারিস্টট্‌লের অভিমতের তাৎপর্য কি তা বোঝা প্রয়োজন। চরিত্র প্রসঙ্গে অ্যারিস্টট্‌লের দু-রকম উক্তি পাওয়া যায়—এক সংগীত চরিত্রকে রূপ দিতে তথা অনুকরণ করতে পারে২৮ আর এক সংগীত চরিত্রকে গঠন করতে বা প্রভাবিত করতে পারে।২৯ দ্বিতীয়টি উপযোগিতার কথা সুতরাং সংগীতের শৈল্পিক লক্ষণ নির্ণয় প্রসঙ্গে সে কথা নিষ্প্রয়োজন, কিন্তু প্রথমটি প্রসঙ্গোচিত। চরিত্রের অনুকরণ বলতে অ্যারিস্টট্‌ল্‌ ঠিক কি মনে করেছেন তা আমাদের কাছে স্পষ্ট নয়, কারণ চরিত্র বলতে যদি মানুষের নৈতিক রূপ বা পাপ-পুণ্যের পরিচয়কে বোঝায় তাহলে এমন একটি বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে সংগীত কি ভাবে সম্পর্কিত হতে পারে, এ প্রশ্ন উদয় হওয়া স্বাভাবিক। অথচ অ্যারিস্টট্‌ল্‌ স্পষ্ট ভাষায় বলেছেন সংগীত পাপ ও পুণ্যের অনুকরণ করে,৩০ এমন কি একথাও বলেছেন একমাত্র বিশুদ্ধ সুরেই নৈতিক বৈশিষ্ট্যের প্রকাশ আছে, স্বাদ, গন্ধ প্রভৃতি অন্য ইন্দ্রিয়

উপলব্ধিতে তা নেই[৩১] অর্থাৎ সঙ্গীতের এটি সহজাত বৈশিষ্ট্য। সুতরাং আমাদের কাছে বিষয়টি পরিষ্কার হওয়া দরকার। চরিত্র কথাটি দুটি অর্থে বোঝায়, এক সংকীর্ণ অর্থে, ব্যবহারিক জগতে মানুষের যে নৈতিক বৈশিষ্ট্য—ন্যায়-অন্যায় বোধ বা সুনীতি-দুর্নীতি পরায়ণতা—তাকে, আর এক বৃহত্তর অর্থে, মানুষের সমগ্র মানসিকতা বা প্রকৃতিগত মূল বৈশিষ্ট্যকে। সঙ্গীতকে যদি এই দুটি অর্থেই অ্যারিস্টটল্ ধরে থাকেন তাহলে আমরা মনে করি সঙ্গীতে প্রথমটির প্রকাশ অনুষঙ্গের মাধ্যমে অর্থাৎ কাব্যের আধারে, সঙ্গীত সহযোগী নৃত্যের ভাবভঙ্গিমায় এবং পরিবেশ সাহচর্যে নৈতিক তাৎপর্য সঙ্গীতে সঞ্চারিত হতে পারে[৩২] এবং দ্বিতীয়টি যেহেতু মূলে মনঃসত্তার সঙ্গে সম্পৃক্ত সেহেতু ভাবানুভূতির মতই সঙ্গীতের সঙ্গে তার সহজাত অন্বয়ী সম্পর্ক থেকে যাওয়া স্বাভাবিক। লক্ষণীয় মানুষের মধ্যে যে সমস্ত প্রকৃতিগত বৈশিষ্ট্য লক্ষিত হয় সেই বৈশিষ্ট্যগুলি সঙ্গীতেও উপস্থিত, যেমন ডোরিয়ান মোডের মধ্যে অ্যারিস্টটল্ যে শান্ত, সংযত, গম্ভীর ও পুরুষোচিত ভাব লক্ষ্য করেছিলেন[৩৩] আদর্শ মনুষ্য চরিত্রে তার বিলক্ষণ প্রকাশ রয়ে গেছে। সুতরাং এই ভাবগত বা প্রকৃতিগত সাদৃশ্য সঙ্গীতকে চরিত্রের অনুকরণরূপে অ্যারিস্ট-টলের চিন্তায় তুলে ধরেছে একথা ভাবা অযৌক্তিক নয়।

অনুকরণীয় বিষয় সম্বন্ধে অ্যারিস্টটলের বক্তব্যের আর বেশী কিছু পরিচয় দেবার দরকার নেই। এরপর অ্যারিস্টটলের সঙ্গীত-চিন্তার আর একটি দিক আমরা লক্ষ্য করতে পারি, যখন তিনি স্বরসমূহের পারস্পরিক শ্রুতিমধুর সম্পর্কের কথা উল্লেখ করেছেন—"মধ্যতন্ত্রীর সুরকে পরিবর্তন করলে অন্যান্য সুরগুলি শ্রুতিকটু মনে হয় কেন? অথচ যদি মধ্যতন্ত্রীর সুরকে একই রেখে কোনো একটির সুর পরিবর্তন করা হয়—তবে শুধু পরিবর্তিত সুরটিকে বেমানান লাগে, এর কারণ কি এই যে, মধ্যতন্ত্রীর সঙ্গে সম্পর্ক রেখে সব কটি তন্ত্রীকে সুরে বাঁধা হয় বলে?"[৩৪] এই মন্তব্য থেকে বোঝা যাচ্ছে সঙ্গীত ভাব-নির্ভর হলেও সঙ্গীতের যে একটি নিজস্ব সুর-রূপ রয়ে গেছে সেদিকে অ্যারিস্টটলের লক্ষ্যচ্যুতি ঘটেনি। তবে প্লেটো সম্বন্ধে যে কথা খাটে অ্যারিস্টটল্ সম্বন্ধেও সেই একই কথা—বিশুদ্ধ রূপের ধারণাটি সঙ্গীতের মূল বৈশিষ্ট্য নির্ধারণে প্রাধান্য লাভ করতে পারেনি।

এই হ'ল অ্যারিস্টটলের সঙ্গীত-চিন্তার মোটামুটি পরিচয়। সঙ্গীত সম্বন্ধে অ্যারিস্টটলের আরো অনেক কথা আছে, আমরা এই মতবাদের আলোচনায় সেগুলির উল্লেখ অপরিহার্য বলে মনে করলাম না। অনুকৃতিবাদ প্রসঙ্গে গ্রীক্ শিল্পচিন্তা সম্বন্ধে আর বিশেষ কিছু উল্লেখ করার নেই, শুধু

এইটুকুই বলবার যে খৃষ্টীয় তৃতীয় শতক পর্যন্ত এই মতবাদের জের চলে, যদিও তার কিছু আগে থেকে শিল্পে কল্পনার অস্তিত্ব স্বীকৃত হয়েছে। অ্যারিস্টটলের পর সে যুগে যাঁরা অনুকৃতিবাদের আলোচনা করেছেন যেমন ক্রাইসিপ্পাস (খৃষ্টপূর্ব ৩য় শতক) পোসেইডোনিয়াস (খৃষ্টপূর্ব ১ম শতক) সিসেরো (খৃষ্টপূর্ব ১ম শতক) ইত্যাদি তাঁদের মধ্যে বিশেষ মূল্যবান কথা কিছু পাই না, বিশেষত সংগীতের অনুকরণ সম্বন্ধে। সুতরাং প্রাচীন ইউরোপীয় সঙ্গীত-চিন্তা সম্বন্ধে আর আলোচনা নিষ্প্রয়োজন।

শিল্প যে অনুকরণ তা শুধু পাশ্চাত্যের কথা নয়, প্রাচীন ভারতীয় মনীষীরাও অনেক ক্ষেত্রে শিল্পকে অনুকরণ বলে মনে করেছেন, যেমন নাট্যকে ভরতের 'লোকবৃত্তানুকরণম্' বলা এর অন্যতম দৃষ্টান্ত। তবে সঙ্গীতের স্বরূপ বিশ্লেষণে অনুকৃতিবাদকে কি ভাবে তাঁরা প্রয়োগ করেছেন তা আমাদের জানা নেই। প্রাচীন শাস্ত্রে নারদীশিক্ষায় বা মাণ্ডকীশিক্ষায় বিভিন্ন পশুপক্ষীর ধ্বনি-অনুকরণে সপ্তস্বরের উৎপত্তি বলে উল্লিখিত হয়েছে এই অবধি, কিন্তু সঙ্গীতকে অনুকরণাত্মকরূপে প্রতিষ্ঠিত করতে আমরা দেখি না। সঙ্গীত সম্বন্ধে নাট্যশাস্ত্রে যে পরিচয় পাই, তা থেকে একথাই মনে হওয়া স্বাভাবিক যে সঙ্গীতকে ভাবব্যঞ্জক বলে মনে করা হ'ত, কিন্তু যেহেতু সঙ্গীতে ভাব উপস্থাপনার উপায় হিসাবে অনুকরণবৃত্তির উল্লেখ পাওয়া যায় না, সেহেতু আমরা প্রাচীন শাস্ত্রীয় আলোচনার মধ্যে যেতে পারছি না। আমাদের উদ্দেশ্য অনুকৃতিবাদের বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণ করা এবং মতবাদটি সঙ্গীতে কি পরিমাণে কার্যকর তার বিচার করা, সুতরাং এখন আমাদের সেই বিচারেই অগ্রসর হতে হবে।

যে বিশ্বপ্রকৃতিকে আমরা নিরন্তর প্রত্যক্ষ করি তার অতিরিক্ত কোনো অলীক কল্পনার অবকাশ আমাদের চিন্তায় থাকতে পারে না, অদৃষ্টপূর্ব বা অশ্রুতপূর্বের ধারণা প্রকারান্তরে অনস্তিত্বের সত্তা অনুমান—যা অসম্ভব, সুতরাং প্রকাশমাত্রই অভিজ্ঞতামূলক, রূপমাত্রই বস্তুনির্ভর। প্লেটো ও অ্যারিস্টটলের শিল্পচিন্তা এমন একটি ধারণার দ্বারা চালিত হয়েছিল কিনা সে সম্বন্ধে উপযুক্ত তথ্য আমাদের হাতে না থাকলেও অনুমান করে নিতে অসুবিধা নেই যে শিল্পকে যাঁরাই অনুকরণ বা উপস্থাপন বলবেন তাঁরাই এই সংস্কারে প্রবুদ্ধ হবেন। তবে শিল্প যে অনুকৃতিবিশেষ এ ধারণাটি শিল্পচিন্তায় সঞ্চারিত হবার একটি প্রত্যক্ষ কারণ রয়ে গেছে, সেই কারণটি হ'ল ভাস্কর্য ও চিত্রকলার অনুকরণ-বৈশিষ্ট্য। গ্রীক্ শিল্পচিন্তায় এমন একটি

প্রভাব অনুমান করে নেওয়া অসঙ্গত নয় কারণ তদানীন্তন গ্রীক্ ভাস্কর্য তখন উন্নতির উচ্চ শিখরে। একটি বিষয় লক্ষণীয় যে গ্রীক্ ভাস্কর্য অনুকরণের দিক থেকে ছিল নিখুঁত, দেহের গঠনগত সৌসাদৃশ্যের প্রতি তার ছিল সযত্ন দৃষ্টি—এক কথায় প্রাচীন গ্রীসের মর্মর মূর্তিগুলি রূপানুকরণের দক্ষ কারিগরির নিদর্শন রেখেছে, সেদিক থেকে দেখা যাবে ভারতীয় চিত্র ও ভাস্কর্য একান্তভাবে অনুকরণাত্মক নয়—ব্যঞ্জনাধর্মী, রূপের গঠনগত প্রতিচ্ছবি না হয়ে এক আদর্শায়িত প্রতিমায় পরিণত, তুলনামূলকভাবে গ্রীক্ দৃষ্টিভঙ্গি অবশ্যই মুখ্যতঃ বাস্তবধর্মী।৩৫ সুতরাং গ্রীক্ ভাস্কর্যের অনুকৃতিকরণের বৈশিষ্ট্য যে গ্রীক্ মনীষীদের শিল্পচিন্তাকে প্রভাবিত করতে পারে তা অনুমান করে নেওয়া অনুচিত নয়। যেভাবেই অনুকৃতিবাদটি গ্রীক্ মনীষীদের মনে উদয় হোক্ না কেন মতবাদটি শিল্পতত্ত্বের একটি গুরুত্বপূর্ণ মতবাদ এবং পরবর্তী যুগে শিল্পতত্ত্বের বস্তুবাদী চিন্তার যে বিকাশ ও বৈচিত্র্য আমরা দেখতে পাই অনুকৃতিবাদ সেই সমস্ত চিন্তায় কোনো না কোনো ভাবে প্রভাব রেখেছে।

প্লেটো ও অ্যারিস্টট্‌লের আলোচনা থেকে সাজিয়ে গুছিয়ে মতবাদটিকে আমরা যে ভাবে পাই বা যে ভাবে বুঝি তার একটি চিত্র দেওয়া যেতে পারে। এই মতবাদের দিক থেকে প্রথম উল্লেখ্য বিষয় হ'ল—অ্যারিস্টট্‌ল্ যে কথা বলতে চেয়েছেন, অনুকরণপ্রিয়তা মানুষের সহজাত বৃত্তি এবং সহজাত বৃত্তিটি বিকশিত হয়ে কাব্য বা শিল্পরচনাকে সম্ভাবিত করে। অনুকরণবৃত্তি সম্বন্ধে এই প্রশ্ন উঠতে পারে যে, এই বৃত্তির সঙ্গে অন্যান্য বৃত্তি যথা জ্ঞানবৃত্তি, হৃদয়বৃত্তি ও কর্মবৃত্তির সম্পর্ক কি? এ সম্বন্ধে কোনো স্পষ্ট ব্যাখ্যা প্লেটো বা অ্যারিস্টট্‌লের কাছ থেকে পাওয়া না গেলেও আমাদের একটি মোটামুটি ধারণা করে নিতে হয়। আমরা জানি তাঁদের অভিমত, যে বৃত্তি সংজ্ঞা রচনা করে অর্থাৎ বুদ্ধিবৃত্তি, সে বৃত্তি শিল্পরচনার বৃত্তি নয়, সুতরাং অনুকরণবৃত্তির সঙ্গে বুদ্ধিবৃত্তির কোনো সম্পর্ক থাকার কথা নয় তবুও লক্ষণীয়, অনুকরণের অর্থ যেহেতু অনুরূপ রূপগঠন অর্থাৎ বিশেষের অনুরূপ রূপায়ণ, সেহেতু অনুকরণের মধ্যে বিশেষ সম্বন্ধে জ্ঞানের পরিচয় থেকে যাবেই, কাজেই জ্ঞানবৃত্তির সঙ্গে যে তা সম্পর্কিত তা মনে করা যায়, এমন কি ভাবানুকরণ প্রসঙ্গে যে জিজ্ঞাসা থেকে যেতে পারে—ভাবানুকরণের সঙ্গে জ্ঞানবৃত্তির সম্পর্ক কি? সে সম্বন্ধেও বলা যায় যে ভাবানুকরণের অর্থ যেহেতু ভাবের উপলব্ধির অনুকরণ—নিছক ভাবোচ্ছ্বাস নয়, অনুকরণ সেক্ষেত্রে জ্ঞানমূলক। এর পরের কথা হ'ল অনুকরণমাত্রই ক্রিয়া

কর্মের ব্যাপার, সুতরাং অনুকরণবৃত্তি কর্মবৃত্তিও বটে। তাহলে দেখা যাচ্ছে অনুকরণবৃত্তি বলতে জ্ঞান ও কর্মবৃত্তির একটি সামন্বয়িক বৃত্তি বোঝাচ্ছে। এ বিচার নিশ্চয়ই প্লেটোর 'ডিভাইন ম্যাডনেস্' বা দিব্যোন্মাদনাকে মেনে নেবেনা। উন্মাদনা—ভাবোন্মাদনার নামান্তর অর্থাৎ আবেগবৃত্তির প্রেরণা—অনুকরণের ক্ষেত্রে যা সম্ভাবিত নয়, তবে একথাও বলবার যে দিব্যোন্মাদনার উল্লেখ প্লেটোর কাছ থেকেই আমরা পেয়েছি, অ্যারিস্টট্‌ল্‌কে এমন মন্তব্য করতে দেখিনা এবং আমরাও মনে করিনা যে অনুকরণ ক্রিয়া ভাবাবেগ প্রণোদিত ব্যাপার এবং একটু আগেই যা বলা হয়েছে ভাবের অনুকরণকেও আবেগাত্মক ক্রিয়া বলে ধরা অনুচিত, ভাব যেখানে অনুকৃত বা রূপায়িত সেখানে ভাবাবেগ অবশ্যই সংযত ও নিয়ন্ত্রিত।

অনুকৃতিবাদের পরবর্তী উল্লেখ্য বিষয় হ'ল শিল্পের বিষয়বস্তু ও তার উপস্থাপনা। শিল্প কার অনুকরণ—বলা বাহুল্য ইন্দ্রিয়লব্ধ বিষয়ের এবং মনের বিচিত্র ভাবানুভূতির—এক কথায় প্রকৃতির অনুকরণ। প্রকৃতিকে যদি বহিঃপ্রকৃতি ও অন্তঃপ্রকৃতি রূপে দেখি তাহলে রূপময় জগতের সঙ্গে অনুভবময় জগৎও অবশ্যই শিল্পের অনুকরণীয় বিষয় হয়ে উঠবে এবং গ্রীক্ মনীষীরাও শিল্পের বিষয়বস্তু সম্বন্ধে একথাই চিন্তা করেছেন। তবে অনুকরণ কথাটিকে যে আক্ষরিক অর্থে সাধারণত ব্যবহার করা হয়—কোনো কিছুর হুবহু নকল বা প্রতিলিপি রচনা, সেই অর্থে প্লেটো বা অ্যারিস্টট্‌ল্ যে মনে করেন নি তার পরিচয় আমরা পূর্বেই পেয়েছি, বিশেষতঃ অ্যারিস্টট্‌ল্‌কে অনেক ক্ষেত্রেই ঘুরিয়ে ফিরিয়ে বলতে দেখি অনুকরণ কেবল বিষয়ের নিখুঁত প্রতিরূপ নয়, সম্ভাব্য রূপও। প্রকৃতপক্ষে অনুকৃতিবাদের যে স্বরূপটি গ্রীক্ মনীষীদের আলোচনার মাধ্যমে প্রকাশ পেয়েছে তা হ'ল এই যে, ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপের আদর্শায়নই হ'ল অনুকরণ। বহুবিচিত্র রূপ, বিচিত্র ঘটনা শিল্পীর মনে যে আকার নেয় অর্থাৎ শুধু চোখে দেখা রূপ নয়, মনে মনে যে রূপকে শিল্পী অনুভব করেন, সেই মনোগত রূপের প্রতিরূপই হ'ল অনুকরণ। বহুবিধ শিল্পরচনায় প্রতি দৃষ্টিপাত করলে দেখা যাবে অনুকরণ কথাটিকে স্থূল অর্থে ধরলে অনেক রচনাকেই শিল্প-তালিকা থেকে বাতিল করতে হয়। কিন্তু অনুকরণ কথাটি যদি বিশেষ তাৎপর্যে গণ্য হয়—বস্তুর প্রতিরূপ অর্থে নয় মনের প্রতিরূপ অর্থে, যেন বস্তু সাবয়ব উপলক্ষ্য মাত্র বস্তুপ্রতীতিই লক্ষ্য—এই অর্থে তবে অনুকরণ কথাটি শিল্পের ক্ষেত্রে একটি যোগ্য অভিধা বলেই বিবেচিত হবে এবং শিল্পকলাসমূহের সর্বাত্মক সংজ্ঞারূপে পরিণত হবে।

অনুকরণের এই ব্যাখ্যা তার অব্যাপ্তি দোষকে কাটিয়ে তুললেও নীতিগত-ভাবে এই ব্যাখ্যাকে মেনে নেওয়ার যে সমস্যা রয়ে গেছে সেদিকটি লক্ষ্য না করলে চলেনা। বিরুদ্ধবাদীরা যে আপত্তি তোলেন—অনুকরণকে রূপের আদর্শায়ন বললে অনুকরণ ও কল্পনার মধ্যে আর পার্থক্য থাকে কোথায়, বস্তুর আদর্শায়িত রূপ আর কল্পিতরূপ প্রকারান্তরে অভিন্ন নয় কি? অর্থাৎ মূলেই সমস্যা—যে বৃত্তি অনুকরণ করে সে বৃত্তি উদ্ভাবনীবৃত্তির নামান্তর হয়ে দাঁড়াচ্ছে। একথা ঠিক যে অ্যারিস্টট্‌ল্ অসম্ভবতা বা অবাস্তবতার কথা বলেন নি, বলেছেন সম্ভাব্যের কথা বা যে অসম্ভব সম্ভব তার কথা অর্থাৎ বাস্তবের সংগে যার পার্থক্য মাত্রাগত; তাহলেও এ কথা উঠতে পারে, সম্ভব থেকে সম্ভাব্যের দিকে যাওয়ার অর্থই হ'ল অবাস্তব কল্পনার দিকে ঝোঁকা—সুতরাং অনুকরণ ও কল্পনার মধ্যবর্তী সীমারেখাটি আর থাকে না। গ্রীক্ মনীষীরা অনুকরণের যে সূক্ষ্ম তাৎপর্যই আরোপ করুন না কেন অনুকরণের ধারণাটি যে তদানীন্তন চিত্রশিল্প ও ভাস্কর্য থেকে নেওয়া সে বিষয়ে সন্দেহ নেই এবং কাব্য ও নাটককে চিত্র ও ভাস্কর্যের সঙ্গে একই সূত্রে বাঁধতে গিয়ে তাঁদের অনুকরণের অর্থকে যে কিছু শিথিল বা সম্প্রসারিত করতে হয়েছে এ কথা কল্পনা করে নেওয়া অমূলক নয় এবং শিথিল করতে গিয়েই সমস্যা এসে পড়েছে। মোট কথা, আমরা মনে করি যথাযথ প্রতিরূপ অর্থে যে অনুকরণ তা শিল্পে অচল হলেও তার অর্থ স্পষ্ট ও নির্দিষ্ট কিন্তু আদর্শায়ন অর্থে অনুকরণের ভাষ্য অনুকরণের গৌরব বাড়ালেও মূল সত্যকে আচ্ছন্ন করে।

এ পর্যন্ত যে আলোচনা হ'ল তা সামগ্রিকভাবে শিল্পের আধারে রেখে অনুকরণতত্ত্বের বিচার ও বিশ্লেষণ, এখন আমরা বিশেষভাবে সংগীতের আধারে এই মতবাদের তাৎপর্য লক্ষ্য করবো—মতবাদটি সংগীতে কি ভাবে প্রযুক্ত হতে পারে এবং তাতে কি ধরণের সমস্যার সামনে পড়তে হয়।

আমরা লক্ষ্য করেছি প্লেটো বা অ্যারিস্টট্‌ল্ সংগীতে বহিঃপ্রকৃতির রূপ নিয়ে আলোচনা করেন নি—করেছেন অন্তঃপ্রকৃতি নিয়ে। অবশ্য অন্তরের রূপও বিশেষ এক অভিজ্ঞতার বিষয় এবং বলা যেতে পারে বহিঃপ্রকৃতিতে যেমন ধ্বনিতরঙ্গ প্রবাহিত তেমন মনোজগতেও তার স্পন্দন অনুভূত, তবে প্রশ্ন, গ্রীক্ মনীষীদের সংগীতচিন্তা অন্তর-কেন্দ্রিক হয়ে ওঠার কারণ কি? সম্ভবত কণ্ঠসংগীতের আধারে তাঁরা সমগ্র সংগীতের স্বরূপটি লক্ষ্য করে-ছিলেন এবং কণ্ঠস্বরের সঙ্গে হৃদয়বৃত্তির অন্বয়ী সম্পর্ক তাঁদের সংগীত সংস্কারকে পুষ্ট করেছে। প্রসঙ্গত উল্লেখ্য, গ্রীক্ মনীষীদের আলোচনায়

সঙ্গীতে বহিঃপ্রকৃতি উপেক্ষিত হলেও পরবর্তী যুগের তত্ত্ব-অনুশীলনে বিষয়টি আলোচনার অন্তর্ভুক্ত হয়—সে বিষয় আমরা উপযুক্ত সময়ে উত্থাপন করবো, আপাতত ভাবানুকরণের আলোচনায় আসা যাক্।

সঙ্গীত ভাবের অনুকৃতি—এ কথার তাৎপর্য কি? শিল্প অনুকরণ রূপে প্রকাশ পায় তখনই যখন তা বাস্তবের প্রতিচ্ছবি হয়ে ওঠে, এই অর্থে সঙ্গীত অবশ্যই অনুকরণ—আবেগাত্মক স্বরোচ্চারের ব্যঞ্জনা সঙ্গীতে প্রতিফলিত। ভাবোত্তেজনার মাত্রা অনুযায়ী কণ্ঠ যেমন উঁচু-নীচু ও তীব্র-মৃদু স্বরে তথা দ্রুত-মন্থর গতিবেগে ধ্বনিত হয়, সঙ্গীতেও সেই একই গতিপ্রকৃতির চিত্র। সুতরাং সঙ্গীত অন্তরাবেগেরই প্রতিকৃতি বা অনুকৃতি বিশেষ। ভাবানুকরণের সহজ ব্যাখ্যা হ'ল এই। এখন সঙ্গীতে ভাবানুকরণ প্রক্রিয়া সম্বন্ধে দু'একটি কথা বলা দরকার। এ সম্বন্ধে প্লেটো বা অ্যারিস্টটলের সুস্পষ্ট অভিমতটি আমাদের জানা না থাকলেও অনুকৃতিবাদের তাৎপর্যের পরিপ্রেক্ষিতে একটি ধারণা আমরা করে নিতে পারি। স্মরণ থাকতে পারে, আমরা আগেও একবার উল্লেখ করেছি অনুকরণ-ক্রিয়া ভাবাবেগ প্রণোদিত ব্যাপার নয়। অনুকরণ বলতে আমরা বুঝি রূপকে ধরে রূপরচনা, তা দেখে দেখেই হোক্ বা মনে মনে হোক্, সুতরাং অন্ধ আবেগদ্বারা চালিত হবার অবকাশ নেই। কাজেই ভাবের অনুকরণ একটি সংযত প্রকাশন ক্রিয়া—শিল্পী যেন অনুভূতিকে উপলব্ধি করেই অনুকরণ করেন। এই প্রসঙ্গে আর একটি কথা—একান্তভাবে যা আবেগোদ্গত তা অন্যের মনে কোনো ধারণার (কন্‌সেপ্ট) উন্মেষ ঘটায় না, প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে মাত্র, সঙ্গীত যেহেতু কৃতি বা নির্মিতি বিশেষ, সেহেতু সঙ্গীত শ্রোতার মনে বিশেষ ভাবধারণার সৃষ্টি করে এবং শ্রোতামাত্রই ভাবাদর্শটিকে অনুভব ক'রে হৃদয়বৃত্তি চরিতার্থ করেন।

ভাবমাত্রই রূপাশ্রয়ী এবং রূপের একটি চাক্ষুষ পরিচয় অনুকারীদের মধ্যে থেকে যায়। ভাবটি মনের মধ্যে যে আকারই গ্রহণ করুক না কেন ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপের অভিজ্ঞতার আধারেই তার বিকাশ। প্রশ্ন হল, সঙ্গীতের রূপরচনায় শিল্পীকে যে উপাদান আহরণ করতে হয় সাধারণভাবে বাস্তব উপাদান বলতে আমরা যা বুঝি—আবেগাত্মক স্বরোচ্চারের উপাদান—সঙ্গীতের উপাদান বলতে কি তাই বোঝায়? তা অবশ্যই নয়। সঙ্গীত কালের বিবর্তনে সাতটি স্বরের যে বিশিষ্ট রূপ নিয়ে আত্মপ্রকাশ করেছে, তাতে সঙ্গীতকে বা উন্নত সঙ্গীতকে স্থূল আবেগ-উপাদানের সামগ্রী বলার কোনো অবকাশ নেই। অনুভবরূপী বলে সঙ্গীতকে গণ্য করলেও এ কথা না বলে

উপায় নেই যে সঙ্গীত সপ্তস্বরেরই ভাবমূর্তিতে পরিণত—নিজের রূপে থেকেই উপাদান সংগ্রহ করে উত্তরোত্তর ভাবরূপের উৎকর্ষ সাধন করে তুলেছে। লক্ষণীয়, অনুকরণের দৃষ্টিকোণ থেকে এখানেই আর পাঁচটি শিল্পকলার সঙ্গে সঙ্গীতের আপাতবৈষম্য ঘটে যায়, কারণ অন্য শিল্পের ক্ষেত্রে অনুকরণ সব সময়ই লৌকিক রূপের অনুকরণ, চিত্রকর মানুষের মুখে ভাবটি যে ভাবে প্রতিফলিত হতে দেখেন ঠিক সেইভাবেই তাকে চিত্রিত করেন। এমন কি আদর্শায়িত রূপসৃষ্টির ক্ষেত্রেও বাস্তবের ছবিটিকে আধার করেই মনোমত রূপ দিতে হয়, কিন্তু সুন্দর সঙ্গীতে এই বাস্তবাশ্রয়ী রূপরচনার কোনো নজির নেই। সঙ্গীতের ক্ষেত্রে বিষয়টিকে এইভাবেই বুঝতে হবে যে সঙ্গীত বিবর্তনের মধ্যে দিয়ে আদর্শায়িত হয়ে উঠেছে। আবেগানুভূতির বিশেষ উপলব্ধি যেন আদিম কণ্ঠোচ্চারকে স্বরে পরিণত করেছে এবং কালের বিবর্তনে প্রকাশভঙ্গির এই উন্নত রূপই হয়ে উঠেছে সঙ্গীতকারের মনের আধার। সাধারণ স্বরোচ্চারের সঙ্গে সাঙ্গীতিক রূপরেখার স্থূল সাদৃশ্য থেকে গেলেও সঙ্গীতের রূপটি শিল্পীর বিশেষ অনুভব চেতনার নিদর্শন রেখেছে। সুতরাং অনুকৃতিবাদের আধারে এ রকম একটি ব্যাখ্যা দেওয়া যেতে পারে যে সঙ্গীতের নানা রূপে মনের অনুভূতি যেভাবে চিত্রিত হয়ে আছে, সেই ধারায় সঙ্গীতকার তাঁর উপলব্ধিকে রূপ দেন বা অনুকরণ করেন। এ পর্যন্ত যে ব্যাখ্যা দেওয়া গেল তারই পরিপ্রেক্ষিতে ভাবানুকৃতির দুটি স্তর আমরা লক্ষ্য করতে পারি, এক, উপলব্ধির স্তর আর এক বহিঃপ্রকাশের স্তর। উপলব্ধির স্তরে পূর্ব-শ্রুত বিচিত্র সুরোপাদান বিশেষ একটি ভাবমূর্তি (আইডিয়া অব্ ফিলিং) নিয়ে মনে উদয় হয় এবং বহিঃপ্রকাশের স্তরে সেই ভাবমূর্তিটি সুরমূর্তিতে পরিণতি লাভ করে।

সঙ্গীতে ভাবানুকৃতি সম্বন্ধে যতটুকু জানবার তা এই পর্যন্তই যথেষ্ট। আমাদের আলোচনাকে অনুকরণের প্রসঙ্গেই নিবদ্ধ রাখলাম। ভাবসম্বন্ধে বিশেষ আলোচনার জন্য ভাববাদের অধ্যায় রয়ে গেছে, এ প্রসঙ্গে তা বাহুল্য। এখন সঙ্গীতকে ভাবের অনুকরণরূপে ব্যাখ্যা দিতে গিয়ে যে সমস্যার সামনে পড়তে হয় আমরা তার উল্লেখ করবো। প্রথম প্রশ্ন হ'ল, অনুকরণ বলতে যে সচেতন ক্রিয়া বোঝায় অনুভূতির প্রতিরূপটি কি সেই সচেতন ক্রিয়ার পরিণামরূপে বিবেচিত হতে পারে? যদিও আগেই উল্লিখিত হয়েছে প্রকাশন ক্রিয়া যেখানেই গঠনমূলক হয়ে দাঁড়ায় সেখানে তা নিছক আবেগচালিত হতে পারে না অর্থাৎ হৃদয়বৃত্তির সঙ্গে কর্মবৃত্তির কিছুটা দূরত্ব ঘটতে বাধ্য, কিন্তু ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপানুকরণের ক্ষেত্রে বিষয়ের সঙ্গে অনুকারীর যে মানসিক দূরত্ব

রক্ষিত হয় এতখানি দূরত্ব নিয়ে মনের অনুভূতিকে রূপ দেওয়া কি সম্ভব? বিশেষতঃ সঙ্গীতে, যেখানে অনুভববৃত্তি স্বরাশ্রয়ী হয়ে ওঠে?

দ্বিতীয়তঃ অনুকৃতিবাদীরা শিল্পী মনের উপলব্ধিকে অন্যান্য বাহির্বিষয়ের মত অভিজ্ঞতার বিষয় বলেই মনে করেন, তাঁরা সম্ভবত এ কথাই বলতে চান যে এই অভিজ্ঞতা প্রত্যক্ষভাবে ইন্দ্রিয়লব্ধ না হলেও বিশেষ অনুভবের মাধ্যমে পাওয়া একটি বাস্তব সত্য। প্রশ্ন হ'ল অনুভবকে জ্ঞানমূলক বলেই সবাই মানবেন কিনা, অন্ততপক্ষে মনস্তত্ত্ব সে কথা স্বীকার করবে কিনা, অবশ্য এমন উক্তি আছে 'জ্ঞানে জানি বিষয়কে ভাবে জানি আপনাকে' অর্থাৎ 'নোইং থ্রু ফিলিং'--এ জ্ঞানও সম্ভব এবং ক্রোচেও 'ইনট্যুইশন'কে জ্ঞানের অন্তর্গত করে প্রকারান্তরে অনুভূতিকে জ্ঞানমূলক বলেছেন—আমরা এ কথাই বুঝি ইন্দ্রিয় লব্ধ বস্তুজ্ঞানের সঙ্গে এ জ্ঞানের পার্থক্য বিলক্ষণ, অনুভবে যা পাওয়া যায় তা নিজের মতন করে পাওয়া। বলা বাহুল্য সমস্যার জড়টি রয়ে গেছে এখানেই--অনুকৃত রূপটিকে মূলের সঙ্গে মেলানোর ব্যাপারে। সঙ্গীত শিল্পীমনের যথাযথ দর্পণ হয়ে উঠতে পেরেছে কিনা তার যাচাই হবে কি ভাবে? একমাত্র বলা যেতে পারে তাকে যাচাই করার উপায় হ'ল শ্রোতাদের ভাবপ্রতিক্রিয়ার ঐক্য লক্ষ্য করা কিন্তু সাধারণভাবে ব্যক্তিভেদে আবেগপ্রবণতার ভেদ থেকে যাওয়ায় ভাবের নিখুঁত প্রতিরূপের ধারণাটি কি স্পষ্ট হতে পারে?

তৃতীয়তঃ আমরা উল্লেখ করেছি আবেগের ধ্বনির সঙ্গে সঙ্গীতের আকারে প্রকারে মিল থেকে গেলেও সঙ্গীত রূপের উৎকর্ষে অনন্য। আমরা যে ভাষায় কথা বলি সে ভাষাও হয়ে উঠতে পারে সাহিত্যের ভাষা, কাব্যের ভাষা, কিন্তু যে সুরে আনন্দ বেদনার ভাব প্রকাশ করি সে সুর সাঙ্গীতিক শ্রীমণ্ডিত নয়। জন্ম মুহূর্তে আবেগোদ্গত হলেও ক্রমবিকাশের মধ্যে দিয়ে সঙ্গীত অপূর্ব রূপসুষমা লাভ করেছে—সঙ্গীতে রূপের এই ক্রমোন্নয়নকে স্বীকার করলে তাকে কি অনুকরণবৃত্তির পরিণাম ব'লে মেনে নেওয়া যায়?

পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে প্লেটো ও অ্যারিস্টট্লের অনুকৃতিবাদ সঙ্গীতে ভাবকে আশ্রয় করলেও পরবর্তী যুগের এই মতবাদীদের কাছে বহিঃপ্রকৃতি বা বহির্জগতের রূপও সঙ্গীতের বিষয়রূপে গ্রাহ্য হয়েছে। এই অধ্যায়ে তাঁদের বক্তব্যের অবতারণা করে আমরা সঙ্গীতে অনুকৃতিবাদের পূর্ণাঙ্গ রূপটি দিতে চাই। প্রসঙ্গত একটি কথা বলে নেওয়া দরকার অনুকৃতিবাদ ও সাপেক্ষবাদ (রেফারেন্শিয়ালিজ্ম্) একটি বিশেষ দৃষ্টিকোণ থেকে একই

মতের দুটি ভিন্ন নাম, কারণ উভয়েই শিল্পকে জীবন-অভিজ্ঞতার রূপ বলে মনে করে, একমাত্র রূপরচনার বৃত্তিটি অনুকরণ বৃত্তি না অন্য কোনো বৃত্তি এ প্রশ্নে তাঁদের যা অনৈক্য। যাই হোক্ অনুকৃতিবাদের যে মূল বক্তব্য শিল্প জীবন-অভিজ্ঞতার রূপ বা অনুকরণ, সেই অভিজ্ঞতার স্বরূপ দুটি, এক, চেতনালব্ধ অভিজ্ঞতা অর্থাৎ পঞ্চ ইন্দ্রিয়ের মাধ্যমে বিশ্বপ্রকৃতি ও পারিপার্শ্বিক পরিবেশকে ঠিক যেমন ভাবে দেখি তার অভিজ্ঞতা আর এক ঐন্দ্রিয়িক চেতনা বা পারিপার্শ্বিকতা হৃদয়বৃত্তিকে যেভাবে উন্মেষিত করে তার অভিজ্ঞতা, এই উভয় অভিজ্ঞতাকে নিয়েই শিল্পের বিকাশ এবং তাঁরা বলতে পারেন সঙ্গীতের মধ্যেও অভিজ্ঞতার এই দ্বৈত স্বরূপের নিদর্শন রয়ে গেছে—অন্তরবৃত্তির সঙ্গে তার যেমন একাত্মতা তেমনি ধ্বনিময় জগতের সঙ্গেও তার অনুরূপ অন্তরঙ্গতা।

বলা প্রয়োজন যে আলোচ্য মতবাদ সঙ্গীতের ক্ষেত্রটি কেবল শ্রুতিগ্রাহ্য রূপের গণ্ডিতেই সীমিত বলে মনে করে নি, অন্যান্য ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপের প্রসারিত ক্ষেত্রেও তাঁরা সঙ্গীতের অধিকারকে লক্ষ্য করেছেন। এ প্রসঙ্গে তাঁরা যেভাবে ব্যাখ্যা দেন তা হ'ল এই, বহিঃপ্রকৃতিকে রূপ দেবার প্রয়োজনে সঙ্গীত কোথায়ও প্রত্যক্ষ অনুকরণের কোথায়ও বা ব্যঞ্জনার আশ্রয় নেয়। প্রত্যক্ষ অনুকরণের অন্তর্গত হ'ল সেই রূপগুলি যেগুলি শ্রুতিগ্রাহ্য এবং অন্য ইন্দ্রিয়লব্ধ রূপগুলি ইঙ্গিত-মুখর। লিওনার্ড বি, মায়ার একটু অন্য ভাবে বুঝিয়েছেন তাঁর কথায়—প্রাকৃতরূপের সঙ্গে অথবা বাস্তব জীবনের বিভিন্ন বিষয় বা ঘটনার সঙ্গে সাঙ্গীতিক উপাদানের সঙ্গতি তথা নিত্য সম্পর্কের মধ্যে দিয়েই সাঙ্গীতিক তাৎপর্যের উদ্ভব৩৬—বক্তব্য হ'ল, বাস্তবরূপের সঙ্গে সঙ্গীতের রূপের যেখানে সঙ্গতি থেকে যায় এবং সঙ্গীত যেখানে বাস্তব ঘটনার অঙ্গীভূত হয়ে ভাবানুষঙ্গ সৃষ্টি করে সেখানে সঙ্গীতের সেই সমস্ত রূপ বা উপাদান সংশ্লিষ্ট বিষয়গুলির প্রতিরূপ সৃষ্টির সহায়ক হয়। এ প্রসঙ্গে আমরা শ্রীযুক্ত মায়ারের ব্যাখ্যাকে অনুসরণ করাই প্রশস্ত মনে করছি। সুতরাং প্রথম সঙ্গতির কথা উল্লেখ করতে চাই—ধ্বনি সঙ্গীতের মূল উপাদান এবং প্রকৃতির সুললিত ধ্বনির অনুরণন যন্ত্রসঙ্গীতে অনুভূত, গুরুগম্ভীর শব্দনিনাদের প্রতিধ্বনি সুরযন্ত্রে না থাকলেও আছে আনদ্ধবাদ্যে, তবে সুরযন্ত্রেও তা আভাসিত হবার অপেক্ষা রাখে। বলা বাহুল্য এসব ক্ষেত্রে ধ্বনিসঙ্গতি নিসর্গ ভাবানুষঙ্গের উদ্বোধক। সঙ্গীতের অন্য উপাদানটি হ'ল ছন্দ বা গতি, গতি প্রসঙ্গে উল্লেখ করা যেতে পারে, সঙ্গীত ও বিশ্বপ্রকৃতির মধ্যে একই গতিধর্ম বিদ্যমান এবং দ্রুত-মন্থর, শান্ত-দুরন্ত, জটিল-

স্বচ্ছন্দ প্রভৃতি গতির এই বৈশিষ্ট্যগুলি সঙ্গীতে অনুকৃত হলে গতিময় বিশ্বপ্রকৃতির বিভিন্ন ভাবব্যঞ্জনা প্রতিফলিত হয়, এমনকি গতির অনুভূতি যে সমস্ত জাগতিক অভিজ্ঞতায় প্রত্যক্ষ নয়, সেই সমস্ত অভিজ্ঞতাও বিশেষ বিশেষ গতিবৈশিষ্ট্যের সঙ্গে সমন্বিত হয়ে ওঠে। সঙ্গীতে গতিভেদের আধারে বিভিন্ন জাগতিক অভিজ্ঞতার প্রকাশ। প্রকৃতির শান্ত-মূর্তি যেমন ধীর গতির সুরে বা রাগে প্রকাশিত তেমন দুরন্ত রূপের ব্যঞ্জনাও দ্রুত লয়ে সুস্পষ্ট—মেঘ রাগের গুরুগম্ভীর ও গতিময় ভাব-ব্যঞ্জনায় বর্ষার ঘনঘটার রূপটি যে মূর্ত হতে চায় সে কথা সুবিদিত। এ তো গেল ধ্বনি ও গতি সাদৃশ্যের কথা, এ ছাড়াও সাদৃশ্যের অন্যদিক আছে যা দৃষ্টির বা স্পর্শের বিষয়গুলির সঙ্গে জড়িত, যেমন ছোট-বড়, উঁচু-নীচু, গাঢ়-হাল্কা, রুক্ষ-মসৃণ বিশেষণগুলি—সঙ্গীতের বিভিন্ন উপাদানে এই বিশেষণগুলি আরোপিত হয়ে দৃশ্য বা স্পৃশ্যবস্তুকে সংকেতিত করে। প্রসঙ্গত বলা যেতে পারে যে বিভিন্ন ধরণের সাদৃশ্যের আধারেই আবহসঙ্গীতের ভাব-ব্যঞ্জনার সৃষ্টি—সুর ও ছন্দের সুসঙ্গত সমন্বয়েই ঘটনার গতিপ্রকৃতিকে দ্যোতিত করা হয়। এই প্রসঙ্গের শেষে যে কথা উল্লেখ্য তা হ'ল, অন্যবিষয়ের সঙ্গে সাঙ্গীতিক উপাদানের সাদৃশ্য যত নিকট বিষয়ের প্রতিরূপ ততই সমুজ্জ্বল এবং যত দূর ততই ইঙ্গিতময়।

এরপর সান্নিধ্যজনিত ভাবানুষঙ্গের প্রসঙ্গ—এই মতবাদীরা মনে করেন সঙ্গীতের কোনো উপাদান বা রূপ কোনো পরিবেশের অঙ্গীভূত হলে সেই পরিবেশের সংকেতরূপে পরিণত হয়, যে কারণে অর্গান বাদ্যযন্ত্রটি পাশ্চাত্ত্য শ্রোতাদের কানে গির্জার অনুষঙ্গ বহন করে, গং বা ঘণ্টার ধ্বনি প্রাচ্য শ্রোতাদের মনে মন্দিরের স্মৃতি বা কাঁসর ও শঙ্খধ্বনি ভারতীয়দের মনে পূজানুষ্ঠানের স্মৃতি উদ্বোধিত করে বা সানাই শুভ উৎসবকে প্রতিফলিত করে। বিশেষ বিশেষ সুর বা রাগেরও অনুরূপে ভাবানুষঙ্গ রয়ে গেছে, বলা যেতে পারে ভারতীয় রাগসংগীতের সময়-ব্যঞ্জনার কথা ঃ যা মুখ্যতঃ সময় সূচীর সনিষ্ঠ অনুসরণের পরিণাম।৩৭ এ প্রসঙ্গে যে কথা মনে রাখার বিষয় তা হ'ল, সঙ্গীতের যে সমস্ত উপাদান বা রূপ বহির্বিষয়ের সঙ্গে একান্ত সান্নিধ্যের ফলে অনুষঙ্গবহ হয়ে ওঠে, সেই উপাদান বা রূপগুলি অনুকরণের ক্ষেত্রে সংকেতরূপে কার্যকরী হয়। এ প্রসঙ্গে আর বেশী কিছু বলা বাহুল্য তবে একটি কথা উল্লেখ্য যে বাস্তব জগতের বিভিন্ন পরিবেশ বা রূপকে যেমন আমরা অনুভূতি-নিরপেক্ষ ইন্দ্রিয়-প্রতীতিরূপে উপভোগ করি তেমন আবার অনুভবময় প্রতীতিরূপেও পাই. সঙ্গীতেও সেই একই সত্য, যেমন আমরা

দেখি সানাই এর সুর উৎসবের স্মৃতিকে মিলনের অনুভূতিতে পরিণত করে। সঙ্গীতে বাস্তব-অভিজ্ঞতার রূপায়ণ সম্বন্ধে সাপেক্ষবাদ বা অনুকৃতিবাদের মূল বক্তব্য হ'ল এই।

এখন এই ধারণার বিরুদ্ধে বলবার কি আছে দেখা যাক্। প্রকৃতির রূপরচনা প্রসঙ্গে—সমস্যাটি হ'ল এই, প্রকৃতি থেকে সঙ্গীতের পাবার মত উপাদান হ'ল ধ্বনি এবং সুমধুর ধ্বনির যতবিচিত্র রূপেই প্রকৃতিকে অলঙ্কৃত করুক না কেন, সঙ্গীতের স্বরগ্রাম প্রকৃতির সঙ্গীতে নেই, স্বরগুলি যেন অবিন্যস্ত ভাবে ছড়ানো। কোনো কোনো পাখীর গানে সুরের ঢেউ খেলিয়ে ওঠানাবার ছবিটি পাওয়া গেলেও, স্বরের স্তরগুলি স্পষ্ট অনুভূত হয় না, অথচ নির্দিষ্ট স্বরগ্রাম নিয়েই সঙ্গীতের গঠন। এই মতবাদীদের যুক্তি একমাত্র হতে পারে সঙ্গীতকে প্রকৃতির ব্যঞ্জনা বলা অর্থাৎ সঙ্গীত যেন নিজের স্বর-গ্রামে প্রকৃতির ধ্বন্যাত্মক রূপকে সঙ্কেতিত করে,—প্রশ্ন হ'ল অনুকার-ধ্বনির সমাবেশ ঘটিয়ে প্রকৃতিকে পাবার যে চেষ্টা তা কি যথার্থ সাঙ্গীতিক চরিত্রসম্মত? এই প্রসঙ্গে বিশিষ্ট রূপবাদী এডুয়ার্ড হ্যানস্লিকের কয়েকটি কথা উল্লেখ করার মত—

"পরিমেয় ধ্বনি এবং সম্পূর্ণ ধ্বনিতন্ত্রটি রচনার উপায় মাত্র, রচনার বিষয়বস্তু নয়। কাঠ এবং তন্ত্রী যেমন সুরেলা ধ্বনির ব্যাপারে বস্তু-উপাদান (ম্যাটার), তেমনি সঙ্গীতের ব্যাপারেও সুরেলা ধ্বনি বস্তু-উপাদান। কিন্তু বস্তু কথাটির তৃতীয় এবং উচ্চতর একটি অর্থ আছে, সেই অর্থে বস্তু হচ্ছে উপস্থাপ্য বিষয়—সঞ্চারভাব—বিষয়বস্তু। এই অর্থে যা 'বস্তু' তা সঙ্গীত-রচয়িতা কোথা থেকে পা . . যে বিষয়বস্তু রচনাকে স্বতন্ত্র ও বিশিষ্ট চরিত্র দান করে বিশেষ রচনার সেই বিষয়বস্তু কোথা থেকে উদ্ভূত হয়?

"কাব্য, চিত্র এবং ভাস্কর্য, পারিপার্শ্বিক প্রকৃতির মধ্যে বিষয়বস্তুর অফুরন্ত ভাণ্ডার পেয়ে থাকে। কবি বা শিল্পী প্রকৃতির কোনো সুন্দর বস্তু দেখে মুগ্ধ হ'ন এবং সঙ্গে সঙ্গে ঐ বস্তু তার মৌলিক সৃষ্টির বিষয়বস্তু হয়ে দাঁড়ায়। প্রকৃতি শিল্পকে বিষয়বস্তু যোগাচ্ছে—এর লক্ষণীয় দৃষ্টান্ত হ'ল চিত্র এবং ভাস্কর্য। বাইরের জগতে যদি কোনো গাছ, ফুল প্রভৃতি না থাকতো, চিত্রশিল্পী কিছুতেই তা আঁকতে পারতেন না, মানুষের আকৃতি চোখে না দেখলে ভাস্কর কিছুতেই মূর্তি নির্মাণ করতে পারতেন না। আদর্শায়িত ভাবিত বিষয়বস্তু সম্বন্ধেও একই কথা প্রযোজ্য। ঠিক ভাবে বলতে গেলে তা যথার্থ আদর্শস্থানীয় (আইডিয়াল) নয়। আদর্শ একটি প্রাকৃতিক

দৃশ্য কি পাহাড়-পর্বত, গাছপালা, জল, ভাসমান মেঘখণ্ড প্রভৃতি প্রাকৃতিক বস্তুরই সংযোগে নির্মিত নয়? চিত্রশিল্পী যা দেখেন নি, খুব ভাল করে পর্যবেক্ষণ করেন নি, তা তিনি আঁকতে পারেন না—তা তিনি প্রাকৃতিক দৃশ্যই আঁকুন অথবা কোনো জাতিরূপেই আঁকুন অথবা ঐতিহাসিক চিত্রই আঁকুন। .. বিশেষ মানুষটিকে দেখার প্রয়োজন চিত্রশিল্পীর নেই বটে, কিন্তু বহুসংখ্যক মানুষ যারা চলছে, দাঁড়িয়ে আছে, হাঁটছে, তাদের অভিজ্ঞতা তাঁর থাকতেই হবে, তাদের মুখে আলো বা ছায়া পড়লে কেমন দেখায়, তা তাঁকে লক্ষ্য করতেই হবে। চিত্রশিল্পীকৃত মূর্তির অসম্ভবতা বা অবাস্তবতাই সবচেয়ে তীব্র নিন্দার। কাব্যকে প্রকৃতি আরো অনেক প্রকার সুন্দর সুন্দর আদর্শ জোগায় এবং তারও একই অবস্থা।.........এখন উপরোক্ত শিল্পগুলির সঙ্গে সঙ্গীতের তুলনা করতে গিয়ে দেখা যাচ্ছে যে প্রকৃতি সঙ্গীতের এমন কোনো আদর্শ বা আদল দেয় নি যা তার বিষয়বস্তু হতে পারে। সঙ্গীতের ক্ষেত্রে প্রকৃতিতে সুন্দর বলে কিছু নেই।"৩৮ —এই অবধি যথেষ্ট। হ্যানস্লিকের অভিমত থেকে আমাদের একথা বুঝতে অসুবিধা হবে না যে প্রকৃতির সুরে নির্দিষ্ট আদর্শের অভাবই সঙ্গীতকে অনুপ্রেরণা জোগাতে বা বিষয়বস্তুর খোরাক দিতে পারে না। হ্যানস্লিক বলেছেন "সঙ্গীত-রচয়িতার কাছে প্রাকৃতিক আদর্শ বা আদল হতে গেলে তাকে শ্রব্য কিছু হতে হবে"৩৯ অর্থাৎ সঙ্গীতের অনুকরণীয় রূপ বলতে যা বুঝবো তা হবে শ্রুতিগ্রাহ্য এবং তার এমন একটি গঠনগত বৈশিষ্ট্য থাকা প্রয়োজন যা সঙ্গীত-উপযোগী হতে পারে, বলা বাহুল্য প্রকৃতির শ্রুতিগ্রাহ্য রূপে সেই বৈশিষ্ট্যের বিশেষ অভাব। তবে রূপের আভাস বা ইঙ্গিত সদৃশ উপাদান বা সদৃশ গঠনবিন্যাসের মাধ্যমে সংকেতিত না হয়েও নিয়ত অনুষঙ্গের মাধ্যমেও হতে পারে অর্থাৎ সঙ্গীতের প্রথাসিদ্ধ সংকেতে পরিণত হবার সম্ভাবনা আছে, বহিঃপ্রকৃতিকে আভাসিত করাও এক ধরণের অনুকৃতি, যদিও প্রত্যক্ষভাবে প্রতিরূপকে পাওয়া নয়, তবুও পরোক্ষ পাওয়া। আপত্তি এ ক্ষেত্রেও রয়ে গেছে, ঋতুরাগকে ঋতুর ব্যঞ্জনা বললে রাগের গঠনগত তাৎপর্য গৌন হয়ে ওঠে এবং বস্তুতঃ বিদগ্ধ শ্রোতা মেঘ বা মল্লার বা বসন্তের ভাবানুষঙ্গে আসক্ত নন, তাঁদের আসক্তি রাগের অন্তর্নিহিত স্বরূপের প্রতি। দ্বিতীয়তঃ সাঙ্গীতিক রূপের বিশেষ ভাবানুষঙ্গ দেশ ও কালের সংকীর্ণ গণ্ডীতে সীমিত—যুগ পরিবর্তনে ভাবানুষঙ্গ বিনষ্ট হতে দেখা যায়, বর্ষা বা বসন্ত ঋতুর রাগগুলি বাদ দিলে এ যুগে অন্য ঋতুরাগের বিশিষ্ট আবেদন অনুভূত হয় না। যে সমস্ত সঙ্গীতের ভাবানুষঙ্গ দীর্ঘস্থায়ী, কার্যতঃ ব্যবহারিক জীবনের সঙ্গেই

সেই সঙ্গীতগুলির বিশেষ সম্পর্ক, যেমন রণ-সঙ্গীত বা আনুষ্ঠানিক সঙ্গীত।

সাপেক্ষবাদীরা বা অনুকৃতিবাদীরা সঙ্গীতে এই সমস্যাগুলিকে উড়িয়ে দিতে পারেন নি, ফলে মতটিকে তাঁরা কিছু সংস্কার করতে বাধ্য হয়েছেন এবং এইভাবেই মতটিকে ধরে রেখেছেন যে সঙ্গীতে একটি ইঙ্গিত থেকে যায়ই, সে ইঙ্গিত নির্দিষ্ট কোনো বিষয়ের ইঙ্গিত না হলেও বিষয় সামান্যের ইঙ্গিত। লিওনার্ড বি, মায়ারের কথায় বলা যেতে পারে—সঙ্গীত মৃত্যুর ধারণা বা প্রতিরূপকে রূপ দিতে না পারলেও, অভিজ্ঞতার এমনই এক উচ্চতর ক্ষেত্রকে রূপ দিতে পারে যেখানে মৃত্যু ও অন্ধকারময়তা, রাত্রি ও শীত, নিদ্রা ও নিস্তব্ধতা প্রভৃতি ধারণাগুলি একত্রিত ও সমন্বিত হয়ে একটি একক জটিল তাৎপর্যে পরিণত হয়।৪০ আমাদের মনে হয় এই অর্থে সঙ্গীতের উদ্দেশ্যকে পরিগণিত করলে অনুকৃতিবাদকে অতীন্দ্রিয় ভাববাদের কাছেই টেনে নিয়ে যাওয়া হয়। সঙ্গীতের বহু বিচিত্র রূপ সৃষ্টি এই মহান্ অর্থগুলি সঞ্চারের উদ্দেশ্যে—এ মত অবশ্যই দ্বিধা দ্বন্দ্বের অবকাশ রাখে।

মোট কথা সমস্ত আলোচনা থেকে এই বিষয়টিই প্রতিপন্ন হয় যে সঙ্গীতের অনুকরণাত্মকতা যেভাবেই প্রতিষ্ঠা করতে যাই না কেন আমরা সমস্যার সম্মুখীন হব। আমরা আগেই বলেছি এ শুধু সঙ্গীতের সমস্যা নয়, সমগ্র শিল্পের সমস্যা এবং সঙ্গীতে তা আরো প্রকট। অনুকরণ সম্বন্ধে আমরা শেষ কথা একটি বলে এই অধ্যায়ের ছেদ টানবো। অনুকরণ ক্রিয়াটি আর যায় হোক্ যান্ত্রিক ব্যাপার—সৃজনাত্মক নয়। বস্তুতঃ অনুকরণ সম্বন্ধে যে প্রচলিত ধারণা তা যথাযথ বা যান্ত্রিক উপস্থাপনা ছাড়া আর কিছু বোঝায় না। সেদিক থেকে শিল্প অনুকরণ, এ কথা বললে আমরা শিল্পের যোগ্য সম্মান দিতে পারি না, শিল্প যে সৃষ্টিমূলক ব্যাপার তাকে অস্বীকার করা হয়। সুতরাং সঙ্গীতে এবং সাধারণভাবে শিল্পে অনুকরণ মতবাদ আমাদের মনঃপূত নয়।

দ্বিতীয় অধ্যায়

সঙ্গীতে ভাববাদ

সাপেক্ষবাদ (রেফারেন্‌শিয়ালিজ্‌ম্‌) ও নিরপেক্ষবাদের (অ্যাব্‌সোলিউটিজ্‌ম্‌) পরিপ্রেক্ষিতে দেখতে গেলে দেখা যাবে অনুকৃতিবাদ, ভাববাদ এবং এই ধরণের অন্যান্য মতবাদ যা শিল্পকে আমাদের অভিজ্ঞতালব্ধ কোনো বিষয়ের প্রকাশ বলে মনে করে—এক হিসাবে অভিন্ন। অভিন্ন এই কারণে যে তারা রূপের মুক্ত সত্তাকে অস্বীকার করে, রূপকে সবস্তুক বলে মনে করে —সুতরাং সেদিক থেকে তারা সাপেক্ষবাদী। কিন্তু এই বস্তু-সাপেক্ষতার ঐক্য থাকলেও অনুকৃতিবাদ ও ভাববাদের মধ্যে বিলক্ষণ পার্থক্য ঘটেছে শিল্প-রচনার বৃত্তি ও বিষয়কে কেন্দ্র করে। ভাববাদ যেখানে ভাবকেই শিল্পের একমাত্র বিষয় বলে ধরে নিয়েছে, সেখানে অনুকৃতিবাদ ভাব ছাড়াও অন্যান্য অভিজ্ঞাত বিষয়কেও শিল্পের অঙ্গীভূত করেছে।

আবার ভাববাদকে (ইমোশন বা ফিলিং থিওরি) শিল্পতত্ত্বে আমরা তিনটি রূপে দেখতে পাই, যাদের একটি বৃত্তির উপর নির্ভর করেছে, আর একটি বিষয়ের উপর এবং অন্যটি ফলশ্রুতির উপর। যাঁরা বলেন শিল্প অনুভব-বৃত্তির সৃষ্টি, অনুকরণ বা ঐ জাতীয় জ্ঞানবৃত্তির সৃষ্টি নয়, তাঁরা যেমন ভাববাদী, তেমনি যাঁরা বিষয়বস্তুর বৈশিষ্ট্যের ভিত্তিতে শিল্পের স্বরূপ নির্ধারণ করতে গিয়ে ভাবকে শিল্পের বিষয়বস্তু বলেন তাঁরা এবং যাঁরা বৃত্তি বা বিষয়ের উপর ভিত্তি না করে শিল্প-সম্ভোগজনিত মানসিক প্রতিক্রিয়ার আধারে শিল্পের স্বরূপ নির্ণয় করেন তাঁরাও ভাববাদী বলে গণ্য। প্রথম শ্রেণীর ভাববাদীরা সৃজনপ্রক্রিয়ায় অনুভববৃত্তির প্রাধান্য দিয়ে এই কথাই বলতে চান, শিল্পের জগৎ রূপের জগৎ হলেও আসলে এ রূপ স্রষ্টার ভাবাবেগেরই অভিব্যক্তি—শিল্প মানুষের অনুভবের বাস্তব নিদর্শন। এই প্রসঙ্গেই উল্লেখ করা যেতে পারে প্লেটো যেখানে শিল্পকে বিশুদ্ধ আবেগের সৃষ্টি বলে সিদ্ধান্ত করেছেন, সেখানে অনুকরণ ক্রিয়াটি অনুভবমূলক হয়ে উঠেছে এবং প্লেটো সেখানে বিশুদ্ধ ভাববাদী হয়ে দাঁড়িয়েছেন। তেমনি যদি কেউ কল্পনাকে অনুভবমূলক ব্যাপার বলে মনে করেন অর্থাৎ অনুভব-নিরপেক্ষ জ্ঞানাত্মিক ব্যাপার বলে মনে না করেন, তাহলে তিনিও শেষ পর্যন্ত, আবেগবাদের গণ্ডির

মধ্যেই থেকে যাবেন, কারণ শিল্প-সৃষ্টির উৎস হিসাবে তিনি বস্তুতঃ অনুভব বৃত্তিকেই স্বীকার করে নিচ্ছেন, কল্পনাকে স্বতন্ত্র ও নিরপেক্ষ বৃত্তি হিসাবে নিতে পাচ্ছেন না—কল্পনা যেন অনুভবেরই একটি উপবৃত্তি বলে গণ্য হচ্ছে। সুতরাং আবেগবাদের বৈশিষ্ট্যই হ'ল অনুভববৃত্তিকে শিল্পের নিয়ন্তা বলে মনে করা, তাই যাঁরা শিল্পের অন্য কোনো ব্যাখ্যা দিতে গিয়ে শেষ পর্যন্ত সৃজনক্রিয়ার উৎস হিসাবে আবেগবৃত্তিকেই স্বীকার করে ফেলেছেন, তাঁরা কার্যতঃ আবেগবাদী হয়ে উঠেছেন। আমরা দেখতে পাব কোন্ বৃত্তি থেকে শিল্পের জন্ম এই প্রশ্নের উত্তরে অনুকরণ, প্রকাশ, কল্পনা, নির্মাণ প্রভৃতি এমনি নানা জ্ঞানবৃত্তি ঘেঁষা বৃত্তির কথা বলা হলেও এই বৃত্তিগুলির স্বরূপ নির্ধারণের সময় অনেকেই সুস্পষ্ট সিদ্ধান্তে এসে পৌঁছতে চেষ্টা করেন নি—অর্থাৎ বৃত্তিটি জ্ঞানাত্মিকা ক্রিয়া অথবা অনুভবাত্মিকা ক্রিয়া অথবা জ্ঞান-অনুভব-ইচ্ছার মিশ্রক্রিয়ার অন্তর্গত কিনা সুস্পষ্টভাবে কেউই বলেননি। প্লেটো যেমন অনুকরণবৃত্তির স্বরূপ বিশ্লেষণ করে অনুকরণকে নির্দিষ্টভাবে জ্ঞানমূলক বা অনুভবমূলক ব্যাপারের অন্তর্ভুক্ত করতে চেষ্টা করেন নি, তেমনি কল্পনাবাদীদেরও অনেকে কল্পনার স্বরূপ বিশ্লেষণ করতে গিয়ে কল্পনা জ্ঞানমূলক না অনুভবমূলক না মিশ্র ব্যাপার তা নির্দিষ্ট করে বলতে পারেন নি। এমন কি বেনেদেত্তো ক্রোচের মত কল্পনাবাদীরা কল্পনাবৃত্তিকে অন্যতম অর্থাৎ প্রাথমিক জ্ঞানবৃত্তি বলে ঘোষণা করেও কল্পনার স্বরূপ বিশ্লেষণ করতে গিয়ে শেষ পর্যন্ত অনুভব-নিরপেক্ষ রাখতে পারেন নি, কল্পনা ও ফিলিং এর সীমারেখা প্রায় মুছে ফেলেছেন। যথাস্থানে এসব বিষয়ের আলোচনা করা যাবে. এখানে শুধু বলার কথা হ'ল যে এই জাতীয় ভাববাদ অর্থাৎ বৃত্তিনিষ্ঠ ভাববাদ শিল্পতত্ত্বে একটি প্রচলিত সংস্কার। বলা নিষ্প্রয়োজন যে সংগীতে এই মতবাদটি বিশেষ জোর পেয়েছে, কণ্ঠের সংগে আবেগবৃত্তির সহজাত সম্পর্ক থেকে যাওয়ায়।

দ্বিতীয় শ্রেণীর ভাববাদের প্রতিষ্ঠাও কিছু কম নয়। এই শ্রেণীর ভাববাদীরা শিল্পকে একান্তভাবে আবেগজাত সৃষ্টি বা শিল্পের আনন্দকে নিছক আবেগ-উদ্দীপনজনিত আনন্দ বলে মনে করেন না। তাঁদের বক্তব্য হ'ল শিল্পের বিষয় হ'ল ভাব, কিন্তু আবেগ-উত্তেজনা থেকেই শিল্পের সৃষ্টি নয়, ভাবকে বিশিষ্ট রূপের মধ্যে প্রকাশ করার প্রেরণাই হ'ল প্রকৃত শিল্পের প্রেরণা এবং শিল্পের আনন্দ ভাবোদ্দীপনার ঊর্ধ্বে ভাব-অনুধ্যানের আনন্দ। শিল্পীদের চোখে ভাব যেন বস্তুবিশেষ, সেই ভাববস্তুকে নানা রূপে নানা বর্ণে ফুটিয়ে তোলাই তাঁদের কাজ। সংগীতে এই মতের বক্তব্য সংগীত ভাবের

ধ্বনিময় মূর্তি, স্বরের বিশিষ্ট বিন্যাসের মাধ্যমে ভাবের উপলব্ধিকে মূর্ত্ত করাই সংগীতের উদ্দেশ্য। এই শ্রেণীর ভাববাদের সংগে অনুকৃতিবাদের সাদৃশ্য রয়ে গেছে। অনুকৃতিবাদের আলোচনায় আমরা লক্ষ্য করেছি, ভাবানুকরণের অর্থ ভাবের উপলব্ধির যথাযথ রূপায়ণ, সুতরাং আলোচ্য ভাববাদের সংগে অনুকৃতিবাদের মৌলিক কোনো পার্থক্য থাকে না, একমাত্র পার্থক্য টানা যায় এই বলেই যে অনুকৃতিকরণের মধ্যে যে যান্ত্রিকতা থেকে যায় সেই যান্ত্রিকতা থেকে প্রকাশন ক্রিয়া মুক্ত অর্থাৎ অনুকৃতিবাদ প্রকাশবৃত্তিকে যেখানে অনুকরণবৃত্তির নামান্তর বলে মনে করে, সেখানে আলোচ্য ভাববাদ প্রকাশবৃত্তিকে সৃজনবৃত্তি বলেই গণ্য করবে।

ভাববাদের তৃতীয় মতটি বৃত্তি বা বিষয়কে কেন্দ্র করেনি, ফলশ্রুতিকে আধার করেছে। এই মতানুসারে শিল্পের চমৎকারিত্ব আবেগ-উদ্দীপনের মধ্যেই নিহিত। শিল্পকর্ম যে পরিমাণে আবেগ জাগিয়ে তুলবে, সেই পরিমাণেই তা সুন্দর বলে বিবেচিত হবে। উল্লেখ্য যে এই মতবাদ বিশেষ একটি আকার নেয়, ক্লাইভ বেল ও রোজার ফ্রাই এর আলোচনার মধ্যে। তাঁরা সুন্দর রূপমাত্রকেই বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ বা সিগ্‌নিফিকেণ্ট বলেছেন এবং বলেছেন এই অর্থেই যে তা দর্শক, পাঠক ও শ্রোতার মনে অনুভূতির উন্মেষ ঘটাতে সমর্থ এবং এই অনুভূতি হ'ল শৈল্পিক অনুভূতি বা এস্থেটিক ইমোশন। যাই হোক্, ভাববাদের এমন একটি দৃষ্টিভঙ্গির সামনে আমরা পড়ি, যে দৃষ্টিভঙ্গি অনুযায়ী শিল্পকে আবেগ-উন্মেষক বলে অভিহিত করা হয় এবং ভোক্তার ভাব-প্রতিক্রিয়ার মাধ্যমেই শিল্পসৌন্দর্য তথা শিল্পকর্মের গুণাগুণ নির্ধারণ করা হয়। সংগীতে এই মতের প্রাধান্য বিশেষ লক্ষণীয়। বলা যেতে পারে সংগীতের অনন্যসাধারণ ভাবোদ্দীপন ক্ষমতা এই মতবাদকে পরিপুষ্ট করতে সাহায্য করেছে।

এখন ভাববাদের ঐতিহাসিক পর্যালোচনার মাধ্যমে শিল্প ও সংগীতে ভাববাদের প্রভাব কতখানি তার একটি চিত্র দেওয়া যেতে পারে। শিল্পতত্ত্বের সুদীর্ঘ ইতিহাসে পাশ্চাত্ত্য ও ভারতবর্ষের বহু শিল্পতত্ত্ববিদ্‌দের চিন্তায় ভাবের বিষয়টি প্রাধান্য লাভ করতে দেখা যায়। অতি প্রাচীন যুগেই বিষয়রূপে ভাব যে পরিগণিত হয়েছে প্লেটো, অ্যারিস্টটল্ প্রমুখ গ্রীক মনীষীদের আলোচনায় তার নিদর্শন আমরা পেয়েছি। পরবর্তী যুগে আবেগবাদের প্রথম প্রবক্তা রূপে আমরা অষ্টাদশ শতাব্দীর (১৭১৯) বিখ্যাত ফরাসী শিল্পরসিক দ্যু বোকে পাই। ক্রোচে তাঁর শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসে দ্যুবো সম্বন্ধে যে মন্তব্য করেছেন তা উল্লেখ করলেই যথেষ্ট হবে—"দ্যু বোর কাছে অনুভূতি

ছাড়া শিল্পের আর কোনো মানদণ্ড নেই যাকে তিনি ষষ্ঠেন্দ্রিয় বলে অভিহিত করেন।"১ সমসাময়িক কালে দেখা যায় ইমাজিনেশন্, উইট, টেস্ট, ফিলিঙ্ প্রভৃতি শব্দ একই অর্থে প্রযুক্ত হয়েছে। অষ্টাদশ শতাব্দীর শিল্প-দার্শনিক জিয়ামবাত্তিস্তা ভিকোকে (১৬৬৮—১৭৪৪) কাব্য সম্বন্ধে আমরা বলতে দেখি, "আবেগবৃত্তি থেকেই কাব্যিক বাক্যের গঠন।"২ ভিকোর পর উল্লেখযোগ্য শিল্পতাত্ত্বিক হলেন বোমগার্টেন (১৭১৪—১৭৬২)—যাঁর আলোচনায় 'এস্থেটিক' কথাটির প্রথম আবির্ভাব, কাব্য সম্বন্ধে তাঁরও মন্তব্য এক, যেমন "নিছক কল্পরূপ গড়ে তোলার চেয়ে আবেগ জাগানোই অধিকতর কাব্যোচিত।"৩ আবার আর্চিবল্ড অ্যালিসনকে তাঁর 'নেচার অ্যাণ্ড প্রিন্সিপ্ল্স্ অব্ টেস্ট'এ (১৭৯০) সৌন্দর্য সম্বন্ধে আলোচনা প্রসঙ্গে এই মন্তব্য করতে দেখা যায়—বস্তুর গুণগত বৈশিষ্ট্যগুলি যে স্বয়ংসুন্দর বা স্বরূপে মহান্ তা নয়, তারা আবেগের উদ্দীপক বলেই সুন্দর।৪ সমসাময়িক আইডিয়াবাদী হেগেলের (১৭৭০—১৮৩১) নিম্নোক্ত উক্তির মধ্যে শিল্পে আবেগসত্তার স্বীকৃতি রয়ে গেছে—"শিল্পীর কাছে এমন হতে পারে যে দুঃখে অভিভূত হয়ে তাঁর ব্যক্তিগত আবেগের তীব্রতাকে তিনি প্রকাশের মাধ্যমে প্রশমিত করলেন।......শিল্পের তাৎপর্য নিহিত থাকে আবেগ প্রশমনের ক্ষমতা ও কার্যকারিতার উপর।" বিশেষতঃ সঙ্গীত সম্বন্ধে হেগেলের উক্তিটি লক্ষ্য করার মত—"সঙ্গীতের সুরে আমাদের আবেগ ও অনুভূতির পরিপূর্ণরূপটি প্রতিধ্বনিত হয়।"৫ তবে ফ্রান্সের ভেরোঁই সর্বপ্রথম শিল্পমাত্রই যে ভাবের অভিব্যক্তি সে সম্বন্ধে তাঁর মতকে দৃঢ়তার সঙ্গে প্রকাশ করেন। হ্যারল্ড ওসবোণের 'এস্থেটিক্স্ অ্যাণ্ড ক্রিটিসিজ্ম্' গ্রন্থে ৬ ইউজেন ভেরোঁর বক্তব্যের যে পরিচয় পাওয়া যায় এখানে তার উল্লেখ করা যেতে পারে—"শিল্প অবশ্যই ভাষাবিশেষ। সাধারণ কথ্যভাষা গড়ে উঠেছে ভাবপ্রকাশের স্বভাবজাত কতগুলি চিহ্ন থেকে—আনন্দ বা বেদনা, ক্রোধ বা বাসনা, ঔৎসুক্য বা অতৃপ্তি-জনিত সোচ্চার ধ্বনি থেকে—অনুভূতি ও প্রক্ষোভের কণ্ঠোচ্চারিত রূপ থেকে। কিন্তু মানুষ যেদিনই বিশুদ্ধ চিন্তার সামর্থ্য অর্জন করেছে সেদিন থেকেই খাঁটি প্রথাধর্মী সাঙ্কেতিক ভাষাকে গড়ে তুলতে সচেষ্ট হয়েছে—যে ভাষা নানা তথ্য ও ধারণাসঞ্চারের উপায় হয়ে ওঠে।......এদিকে একই সময়ে অনুভূতি ও আবেগের রূপগুলিকে প্রকাশের উদ্দেশ্যে অনুকরণধর্মী সঙ্কেতের ভাষাও বিকশিত ও বিস্তারিত হয়ে শিল্পের ভাষায় পরিণত হয়। রীতিসম্মত ভাষা যেমন চিন্তার সঞ্চারক, শিল্পের ভাষাও তেমনি ভাবের প্রকাশক।৭......যা কিছু স্রষ্টার অন্তর্জীবনের প্রকাশ তাই হ'ল শিল্প।......

ব্যক্তিগত অনুভূতির স্বতঃস্ফূর্ত প্রকাশের মধ্যেই শিল্পে আন্তরিকতার পরিচয় থেকে যায়।" ইউজেন ভেরোঁর শিল্প ধারণার মোটামুটি রূপ হ'ল এই, ভেরোঁর পর লিও টলস্টয় (১৮২৮—১৯১০) শিল্পে ভাববাদ নিয়ে বিশেষ আলোচনা করেন। তিনি 'হোয়াট ইজ্ আর্ট' গ্রন্থে পূর্ববর্তী মতগুলির বিশ্লেষণ করে এ কথাই বলতে চেয়েছেন যে এ পর্যন্ত শিল্পের যথার্থ স্বরূপটি কেউই বোঝাতে পারেন নি। এমন কি ভেরোঁর শিল্পসংজ্ঞাটিও অসম্পূর্ণ। ভেরোঁ শিল্পকে ভাবের প্রকাশ বলেই ক্ষান্ত হয়েছেন, কিন্তু রূপ, রেখা, বর্ণ ও ধ্বনির মাধ্যমে ভাবের প্রকাশ হলেই যে তা শিল্প হয়ে উঠবে তা নয়, ভাবটি অন্যের মনে সঞ্চারিত হওয়া চাই, শিল্পী ও শিল্পরসিকের মধ্যে ভাবের সম্বন্ধ স্থাপন করাই হ'ল শিল্পের কাজ—"প্রত্যেক শিল্পকর্ম রসগ্রাহীকে একটি বিশেষ ধরণের সম্পর্কের মধ্যে নিয়ে আসে—যিনি শিল্পসৃষ্টি করেন এবং অন্যান্য সবাই যাঁরা .....একই শৈল্পিক প্রভাব অনুভব করেন, এই উভয়ের সঙ্গে।"[৮] সুতরাং টলস্টয়ের মতে শিল্প শুধু ভাবের অভিব্যক্তি নয়, ভাবের উদ্দীপকও। ভাবপ্রকাশ করা ও ভাব উদ্রেক করা উভয়ই শিল্পের কাজ—"যখন দর্শক বা শ্রোতা শিল্পীর অনুভূত আবেগের দ্বারা উদ্দীপিত হন, তখনই তা হয় শিল্প।"[৯] এরপর টলস্টয়ের সমসাময়িক শিল্পবিদ্ বানার্ড বোসাঙ্কের (১৮৪৮—১৯২৩) অভিমতের মধ্যেও ভাববাদের সমর্থন দেখতে পাই যেমন, সৌন্দর্য হ'ল তাই "যার ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য অথবা অনুভবনীয় বিলক্ষণ ও বিশিষ্ট প্রকাশময়তা আছে"[১০] বা "ভাবের প্রকাশ প্রকাশের উদ্দেশ্যেই"[১১] প্রভৃতি উক্তিই এর প্রমাণ। পরবর্তী শিল্পবিদ্ আর, জি, কলিঙউড্ তাঁর 'দি প্রিন্সিপ্‌ল্‌স অব্ আর্ট' গ্রন্থে সেই একই কথা বলেছেন, "শিল্পীর যে চেষ্টা তা হ'ল বিশেষ অনুভূতিকে ব্যক্ত করা।"[১২] সুতরাং এইসব মন্তব্য ও অভিমতের মাধ্যমে আমরা দেখতে পাচ্ছি শিল্প যে ভাবাশ্রয়ী এ কথা প্রাচীন যুগ থেকে শুরু করে বর্তমান যুগ অবধি অনেকেই সমর্থন করেছেন। এমন কি যাঁরা অন্য মতকে প্রকাশ করতে গেছেন, তাঁদের অনেকেও শিল্পের স্বরূপটিকে স্বতন্ত্র নিরপেক্ষ রূপে ধরে রাখতে পারেন নি। যেমন বেনেদেত্তো ক্রোচে, যাঁর উল্লেখ আগেই করেছি—কল্পনাবাদ বা প্রতিভানবাদকে (ইন্‌ট্যুইশনিজ্‌ম্) প্রতিষ্ঠা করতে গিয়েও এ কথা না বলে পারেন নি "শিল্প হচ্ছে প্রতিভানের মধ্যে আবেগ ও প্রতিরূপের নির্বিকল্পক শৈল্পিক সংশ্লেষ, এই সংশ্লেষ সম্বন্ধে বলা যায়—প্রতিরূপ ছাড়া আবেগ অন্ধ এবং আবেগ ছাড়া প্রতিরূপ শূন্য।"[১৩]

ভারতীয় শিল্পতত্ত্বের ক্ষেত্রে ভাববাদ তথা রসবাদের উল্লেখযোগ্য ভূমিকা

রয়ে গেছে। প্রথম শতাব্দীতে ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে "বিভাবানুভাব ব্যাভিচার সংযোগাদ্ রসনিষ্পত্তি"—এই সূত্রে রসবাদ প্রতিষ্ঠা করেন। রসবাদীদের মূলকথা হ'ল শিল্পরসিকের মনে ভাবজনিত রসোদ্রেকই শিল্পের শিল্পত্ব। শিল্প হৃদয়ের কথা—'সহৃদয় হৃদয়সংবাদ'ই শিল্পের সার্থকতা। ভরত থেকে সুরু করে আধুনিক কাল অবধি সাহিত্যে রসসম্বন্ধে প্রচুর আলোচনা হয়েছে —এ প্রসঙ্গে তার পরিচয় দেওয়া বাহুল্য মাত্র, এইটুকু বললেই যথেষ্ট হবে যে ভারতীয় শিল্প-চিন্তায় ভাববাদ বা রসবাদ একটি দৃঢ়ভিত্তিক সংস্কার। আমাদের উদ্দেশ্য সঙ্গীতের বৈশেষিক আলোচনায় যাবার আগে ভাবসম্বন্ধে নানা অভিমতের একটি সামগ্রিক চিত্র দেওয়া, সুতরাং এর বেশী নিষ্প্রয়োজন।

সঙ্গীতের আধেয়রূপে ভাবকে দেখার চেষ্টা যে কেবল ভাববাদের দৃষ্টি-কোণ থেকেই হয়ে থাকে তা নয়, অন্য মতবাদের পটভূমিতেও হয়ে থাকে, যেমন অনুকৃতিবাদ, বাস্তববাদ প্রভৃতি—এক কথায় যাঁরাই সঙ্গীতকে বিষয়সাপেক্ষ বলতে চান, তাঁরাই বিষয়রূপে ভাবের বিশেষ প্রাধান্য আরোপ করেন, সেদিক থেকে সঙ্গীতে ভাবের আলোচনার সর্বাধিক গুরুত্ব রয়ে গেছে। এখন আমরা বিশেষভাবে সঙ্গীত প্রসঙ্গে ভাবের কথা যাঁরা বলেছেন তাঁদের অভিমতের পরিচয় দেবো। সঙ্গীতের সঙ্গে ভাবের সম্পর্কটি আশা করি এই সমস্ত অভিমতের মাধ্যমে স্পষ্ট হয়ে উঠবে।

সঙ্গীতে ভাববাদের ঐতিহাসিক আলোচনা করতে গেলে গোড়াতেই প্লেটো ও অ্যারিস্টট্‌লের নাম করতে হয়। পুনরাবৃত্তি হলেও এই প্রসঙ্গে মনে করিয়ে দেওয়া যেতে পারে যে প্লেটো ও অ্যারিস্টট্‌ল্ ভাবকেই সঙ্গীতের বিষয়রূপে গণ্য করেছেন। "এমন কি বাণীহীন সুরও আবেগময়"১৪ এই অভিমতটি অ্যারিস্টট্‌লের সঙ্গীত-ধারণার একটি মূল কথা। সঙ্গীতের বিভিন্ন স্বরক্রম বা মোড যে ভাবেরই এক একটি রূপ তার উল্লেখ আমরা প্লেটো ও অ্যারিস্টট্‌ল্ উভয়ের আলোচনায় পেয়েছি। 'প্রব্লেম' গ্রন্থে অ্যারিস্টট্‌ল্ সুরের গতিশীলতার সঙ্গে মনের গতিধর্মের যে সম্বন্ধ স্থাপন করেছেন তার পরিচয়ও আমাদের পূর্বেই অনুকৃতিবাদের আলোচনায় জানা হয়ে গেছে, সুতরাং নতন করে আলোচনার আর কিছু নেই। অ্যারিস্টট্‌লের পর সে যুগে সঙ্গীত সম্বন্ধে কোনো উল্লেখযোগ্য আলোচনা পাই না। তবে 'অন দি সাব্লাইম' এ লঙ্গিনাসের নিম্নোক্ত মন্তব্য সে যুগের সঙ্গীতচিন্তায় ভাবের প্রভাবেরই সাক্ষ্য দেয়—"সবাই এ কথা মানেন যে বাঁশী শ্রোতাদের মনে আবেগ সঞ্চার করতে এবং তাদের মাতিয়ে তুলতে সমর্থ হয় এবং ছন্দময় গতির সাহায্যে শ্রোতাকে অনুরূপ ছন্দে আন্দোলিত করতে ও সুরের সঙ্গে শ্রোতার

একাত্মবোধ ঘটাতে সমর্থ হয়।" মধ্যযুগে অ্যালিসনকে বলতে দেখি—মনুষ্য কণ্ঠ সুন্দর ও মহীয়ান, তার কারণ তা আবেগ প্রকাশ করে এবং আবেগ উদ্দীপিত করে (নেচার অ্যান্ড প্রিন্সিপ্‌ল্‌স অব্‌ টেস্ট)। দার্শনিক হেগেলের উক্তিটি পূর্বেই উল্লেখ করেছি। চিত্রকলার সঙ্গে তুলনা করে সঙ্গীত সম্বন্ধে বলেছেন—সঙ্গীতের উপাদান সংবেদনমূলক হলেও অধিকতর অনুভূতিময়। সঙ্গীতের সুরে আমাদের অনুভূতি ও আবেগ প্রতিধ্বনিত হয়।১৫

এ তো গেল প্রাচীন ও মধ্যযুগের কয়েকটি অভিমত। বর্তমান যুগে অর্থাৎ গত এক শতাব্দী ধরে সঙ্গীতের স্বরূপ নিয়ে পাশ্চাত্ত্যে বহু আলোচনা হয়েছে এবং সঙ্গীত যে ভাবের অভিব্যক্তি এ অভিমত অনেকেই প্রকাশ করেছেন, আমরা এখানে বেশী বিস্তারিত বিবরণ না দিয়ে কেবল বিশিষ্ট কয়েকজনের অভিমত উদ্ধৃত করবো ঃ—

হার্বার্ট স্পেন্সার—সঙ্গীত আবেগের স্বভাবসিদ্ধ ভঙ্গির আদর্শায়িত রূপ। (এসেজ্ঃ সায়েন্টিফিক্‌, পলিটিক্যাল অ্যান্ড স্পেকুলেটিভ—পৃঃ ৪১৪)

হারমান হেল্‌ম্‌হোলৎস্‌—গতিময় স্বরক্রম মানবিক অনুভূতির বহু বিচিত্র রূপের প্রকাশ হয়ে ওঠে। (অন দি সেনসেশন্‌স্‌ অব্‌ টোন—পৃঃ ২৫০)

সি, এইচ্‌, এইচ্‌, প্যারী—সঙ্গীতকার মানুষের মনের গভীরতম আবেগ ও অনুভূতির প্রত্যক্ষ প্রকাশকে রূপায়িত করেন। (দি ইভলিউশন অব্‌ দি আর্ট অব্‌ মিউজিক—পৃঃ ৪)

সেসিল গ্রে—সঙ্গীতের সবচেয়ে বড় ক্ষমতা, চিন্তা অপেক্ষা আবেগের প্রকাশে, রূপ অপেক্ষা অনুভূতির উপলব্ধিতে, বাস্তব অপেক্ষা আদর্শের রূপায়ণে, ঐন্দ্রিয়িক অপেক্ষা আত্মিক আবেদনে নিহিত। (দি হিসট্রি অব্‌ মিউজিক—পৃঃ ২৭২)

কার্ল, ই, সিশোর—সঙ্গীতের বাণী বলতে অনুভূতি, আবেগ, ভাব, অদম্য বাসনা ও অনুপ্রেরণার সুন্দর অভিজ্ঞতাকে বোঝায়, যা সুরকার ও গায়ক শ্রোতাদের মধ্যে সুরের মাধ্যমে সঞ্চারিত করার জন্য ব্যাকুল হন। (সাইকোলজি অব্‌ মিউজিক—পৃঃ ৩৭৭)

আই, এ, রিচার্ডস্‌—সঙ্গীতের জটিল ধ্বনিবৈচিত্র্য আবেগ (ইম্‌পাল্‌স্‌) সমূহের সংঘাত ও সমন্বয়ের প্রভূত সুযোগ দেয়। (প্রিন্‌সিপ্‌ল্‌স্‌ অব্‌ লিটারারি ক্রিটিসিজ্‌ম্‌—পৃঃ ১৭৩)

লুই হ্যারাপ—সঙ্গীতের মূল উদ্দেশ্য হ'ল ভাব সঞ্চারিত করা। স্বর-

বিন্যাসের মাধ্যমে আবেগ, অনুভূতি ও ভাবকে রূপ দেওয়াই সঙ্গীতের কাজ। (সোশ্যাল রুট্‌স্ অব্ দি আর্টস্—পৃঃ ৯৬)

এই প্রসঙ্গে উল্লেখ্য যে সঙ্গীতে ভাবের সংস্কারটি কিভাবে বদ্ধমূল হয়ে আছে তার পরিচয় দেবার জন্য এডুয়ার্ড হ্যানস্লিক 'দি বিউটিফুল ইন্ মিউজিক্'এর প্রথম পরিচ্ছেদে প্রাচীন ও তৎকালীন জার্মান লেখকদের বহু অভিমত প্রকাশ করেছেন। তবে সেই সমস্ত অভিমত উদ্ধৃত করে আলোচনার পরিসরকে বাড়ানোর প্রয়োজন মনে করছি না।

শুধু পাশ্চাত্যে নয় ভারতবর্ষেও আমরা ভাববাদের জোরালো সমর্থন পেয়েছি এবং এখনো পেয়ে থাকি। নবম শতাব্দীতে আনন্দবর্ধন প্রণীত 'ধ্বন্যালোকে' সঙ্গীতের সঙ্গে ভাবের সম্পর্কের উল্লেখ দেখতে পাই। কাব্যের বাচ্যার্থ ও ব্যঙ্গ্যার্থ বিশ্লেষণের প্রসঙ্গে গ্রন্থকার বলেছেন—

শব্দের বাচ্য অর্থের জ্ঞানই ব্যঞ্জকত্বের কারণ নহে; যেহেতু সঙ্গীত প্রভৃতির শব্দ হইতেও রসাভিব্যক্তি হয়। গীতাদি শব্দ ও তাহাদের ব্যঞ্জকত্ব —ইহাদের মাঝখানে বাচ্য অর্থের উপলব্ধি হয় না।১৬ গীতাদি শব্দের দ্বারাও রসাদি লক্ষণযুক্ত অর্থ বোঝান হয় ইহা দেখা যায় এবং শব্দহীন প্রচেষ্টাদিও অর্থবৈশিষ্ট্য প্রকাশ করিতে পারে এইরূপ প্রসিদ্ধি আছে।১৭ আবার অন্যত্র পাওয়া যায়—যেহেতু বাচকাদি লক্ষণশূন্য শব্দের ধর্মের দ্বারাও ব্যঞ্জকত্বের প্রকাশ হয়, তদনুসারে সঙ্গীতের ধ্বনিসমূহেরও রসাদি বিষয়ে ব্যঞ্জকত্ব আছে। তাহাদের মধ্যে বাচকত্ব বা লক্ষণা একটুও দেখা যায় না।১৮

আচার্য অভিনব গুপ্তের (নবম-দশম শতাব্দী) ব্যাখ্যায় পাওয়া যায়— শব্দমাত্রের উপযোগিতার দ্বারা পদশূন্য স্বরালাপ গীতাদিতে অর্থপ্রতীতি ব্যতিরেকে রসপ্রতীতির উদয় হইয়া থাকে।......বাচ্য অর্থের অনুসরণকে হেয় করিয়া গ্রাম-রাগের অনুবর্তনের দ্বারাই রসের উদয় হয়।১৯

অর্থাৎ আনন্দবর্ধন ও অভিনবগুপ্তের মতে সঙ্গীতে ভাষা ছাড়াও ধ্বনির মাধ্যমে রসপ্রতীতি ঘটে। সঙ্গীতের ভাবপ্রকাশের বা রসব্যঞ্জনার নিজস্ব ক্ষমতা আছে।

ভারতীয় সঙ্গীতশাস্ত্রে রসের উল্লেখ পাওয়া যায় জাতি বা রাগ, স্বর ও শ্রুতির বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণে। ভরতের জাতয়ো রসসংশ্রয়াঃ—এই উক্তি জাতিরাগের সঙ্গে রসসম্পর্কের স্বীকৃতির বিশেষ প্রমাণ। চতুর্থ শতাব্দীর সঙ্গীতশাস্ত্রী মতঙ্গের উক্তি হ'ল,...যস্মাজ্জায়তে রসপ্রতীতিরারভ্যত ইতি জাতয়ঃ।

এই প্রসঙ্গে উল্লেখ করে নেওয়া দরকার যে ভারতীয় সঙ্গীতে যেমন

বিভিন্ন রাগের সঙ্গে রসের সম্পর্কের কথা বলা হয়[২০] তেমন পাশ্চাত্যেও অনেকে বিভিন্ন মোডের সঙ্গে ভাবের যে সম্পর্ক রয়েছে সে ধারণা পোষণ করেন। প্লেটো ও অ্যারিস্টটলের বিভিন্ন মোড সম্বন্ধে ধারণার পরিচয় আগেই দেওয়া হয়েছে, বর্তমান যুগের জেম্‌স্ জিন্‌স্ তাঁর 'সায়েন্স অ্যান্ড মিউজিক' গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন, "এ যুগে আমরা মেজর মোডকে মুখ্যত শক্তি, সামর্থ্য, স্ফূর্তি ও চপল ভাবের সঙ্গে সম্পর্কিত করি, যেখানে মাইনর মোড সূচিত করে বিষণ্নতা, গাম্ভীর্য ও প্রগাঢ়তাকে,"[২১] আরো বলেছেন "স্বরসপ্তকে এক একটি অতিরিক্ত তীব্রস্বর সঙ্গীতে অধিকতর উজ্জ্বলতা ও দীপ্তি আনে অথচ এক একটি কোমল পর্দা কোমলতা, ধ্যানময়তা এবং এমন কি বিষাদময়তার সৃষ্টি করে।"[২২]

স্বর ও রসসম্পর্কের উল্লেখ বিভিন্ন শাস্ত্রীয় গ্রন্থে পাওয়া যায়।[২৩] তবে এখানে তার বিস্তারিত উদ্ধৃতির প্রয়োজন নেই, প্রসঙ্গত উল্লেখ করা যেতে পারে যে এ সংস্কার একান্তভাবে ভারতীয় নয়, পাশ্চাত্যেও বিভিন্ন স্বরের সঙ্গে বিভিন্ন ভাবের সম্পর্ক রচনার প্রবণতা দেখা যায়।[২৪] আরো উল্লেখ্য প্রাচীন শাস্ত্রে স্বরের মত শ্রুতিকেও রসাত্মক বলে বর্ণনা করা হয়েছে[২৫] এবং শ্রুতিরস থেকে স্বররস এবং স্বররস থেকে রাগরসের নিষ্পত্তি হয় বলে অভিমত প্রকাশ করা হয়েছে।[২৬] প্রাচীন শাস্ত্র সম্বন্ধে এ প্রসঙ্গে এর বেশী বাহুল্য—রাগ, স্বর ও শ্রুতির রসবর্ণনার উল্লেখের কারণই হ'ল শাস্ত্রীয় সঙ্গীতে রসধারণা কি পরিমাণ বদ্ধমূল ছিল তার পরিচয় দেওয়া।

এ যুগের ভারতীয় সঙ্গীতচিন্তায় ভাববাদের প্রভাব কতখানি সে সম্বন্ধে আমরা সহজেই ধারণা করে নিতে পারি নিম্নোক্ত বিশিষ্ট কয়েকজনের অভিমতের মাধ্যমে। ভাব সম্বন্ধে তাঁদের মূল্যবান মন্তব্যগুলি লক্ষ্য করার মত। রবীন্দ্রনাথ 'সঙ্গীত ও ভাব' প্রবন্ধে বলেছেন—"সঙ্গীতের উদ্দেশ্যই ভাব প্রকাশ করা..... কেবলমাত্র স্বরসমষ্টি ভাব না থাকিলে জীবনহীন দেহমাত্র সে দেহের গঠন সুন্দর হইতে পারে, কিন্তু তাহাতে জীবন নাই।"[২৭] 'সঙ্গীত ও কবিতা' প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথের মন্তব্য হ'ল—"সঙ্গীত সুরের রাগ রাগিণী নহে, সঙ্গীত ভাবের রাগ রাগিণী। আমাদের কথা এই যে, কবিতা যেমন ভাবের ভাষা, সঙ্গীতও তেমনি ভাবের ভাষা।" রবীন্দ্রনাথ যে ভাবকেই বিশেষ প্রাধান্য দিয়েছিলেন তা এই প্রবন্ধের একটি উক্তি থেকে স্পষ্ট হয়ে ওঠে—"এখন যেমন সঙ্গীত শুনিলেই সকলে বলেন বাঃ ইহার সুর কি মধুর, এমন দিন কি আসিবে না যেদিন সকলে বলিবেন বাঃ কি সুন্দর ভাব!"

কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর 'গীতসূত্র সার' গ্রন্থে (১৮৮৫) এই অভিমত প্রকাশ করেছেন—"মানবকল্পনাসম্ভূত কোনো সামগ্রীর যদি এরূপ গুণ থাকে যে তাহা দেখিলে, শুনিলে কিম্বা পাঠ করিলে মনোবিকার উৎপন্ন হয়, তবে তাহাকে রস কহে। রসোদ্দীপনার মূল রহস্য স্বভাবানুকরণ, যাহা হইতে কাব্য, চিত্র, তক্ষণ (ভাস্কর্য) ও সঙ্গীত এই চারি বিদ্যার উৎপত্তি। ইহাদের দ্বারা যে প্রকার রসের অবতারণা হয়, এমন আর কিছুতেই হয় না।...... মানুষের প্রত্যেক মনোভাব ব্যক্ত করার বিভিন্ন সুর আছে। তাহা সামান্য বাক্যেও ব্যবহার হয়ঃ যেমন শোকের সুর একপ্রকার, আনন্দের সুর আর এক প্রকার ইত্যাদি (পৃঃ ৯২—৯৩)...প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থকারগণ কৃতবিদ্য পণ্ডিত লোক ছিলেন। তাঁহারা জানিতেন যে, কাব্যে যেরূপ রসের অবতারণা প্রয়োজন, সঙ্গীতেও তদ্রূপ। এইজন্য তাঁহারা গানের স্বরবিন্যাস সমূহের নাম রাগ রাখিয়াছেন অর্থাৎ যদ্দ্বারা মনের আবেগ ব্যক্ত হয়।" (পৃঃ ৯৮-৯৯)

পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডের অভিমতের মধ্যেও রসবাদের সমর্থন রয়ে গেছে, তবে তাঁর বক্তব্যটি লক্ষণীয়। তিনি বলেছেন—"কাব্য, চিত্রকলা ও সঙ্গীতের সমন্বয় করার চেষ্টা বহুকালের। এ কথাই মনে হয়, এক বিশেষ সীমার মধ্যেই এই তিন শিল্পকলার ফলশ্রুতিতে সাদৃশ্য পাওয়া যায়। বস্তুতঃ রস কাব্যের বিষয়, তবে রাগ থেকেও রসসৃষ্টি হওয়া প্রয়োজন এ কথা যদি কেউ মনে করেন তাতে আশ্চর্য হবার কিছু নেই।" সাঙ্গীতিক রস সম্বন্ধে তাঁর অভিমতটিকে পরে এই ভাবে ব্যক্ত করেছেন—"কেবল রাগালাপ করলে অথবা বীণায় জোড়ের কাজ করলে কোন্ রসের সৃষ্টি হয় বলা সম্ভব নয়। তবে রাগগুলি শুনলে মনের উপর অবশ্যই প্রভাব অনুভব করা যায়। প্রত্যেক রাগই শ্রোতার হৃদয়ে নিজের এক বিশেষ প্রভাব সৃষ্টি করে।......এই প্রভাবকে বিশেষ রস বলা যাবে কি না তা বলা সম্ভব নয়। এই প্রভাবের কোনো বর্ণনা দেওয়াও সম্ভব নয়, বড় জোর 'নাদ মোহ' বলা যায়।"২৮ পণ্ডিত ভাতখণ্ডের অভিমতের মধ্যে ভাববাদের সেই চিন্তার প্রতিফলন রয়ে গেছে, যে চিন্তা অনুযায়ী সঙ্গীতের উদ্দেশ্য হ'ল অনির্বচনীয় অনুভূতিকে জাগিয়ে তোলা, বিশেষ বিশেষ লৌকিক ভাবকে নয়। যাই হোক্ এ সব বিষয়ের আলোচনা আমরা যথাসময়ে উত্থাপন করবো। উল্লেখ্য বিষয় হ'ল যে বিভিন্ন দার্শনিক, সমালোচক ও শাস্ত্রকারদের নানা উক্তি, অভিমত ও ব্যাখ্যার ধারাবাহিক ইতিবৃত্তের মাধ্যমে এ কথাই প্রতিপন্ন হয় যে শিল্পতত্ত্ব তথা সঙ্গীততত্ত্বের ক্ষেত্রে ভাববাদের সমধিক প্রভাব রয়ে গেছে। বিভিন্ন সঙ্গীতবিদ্ ও সঙ্গীত তাত্ত্বিকদের ধারণা ও চিন্তার আধারে যেমন ভাববাদের বিকাশ ঘটেছে তেমন

সাঙ্গীতিক প্রতিক্রিয়ার প্রত্যক্ষ নিদর্শনও এই মতবাদের ভিত্তিকে প্রস্তুত করেছে। শ্রোতাদের ভাবোচ্ছ্বাস ও গায়কের আবেগময় প্রকাশভঙ্গি ভাববাদের বিকাশের একটি উপযুক্ত পটভূমিকা।

এখন আমরা ভাববাদের আনুপূর্ব্য বিশ্লেষণের মাধ্যমে সঙ্গীতের স্বরূপটিকে বোঝবার চেষ্টা করবো। পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে এই মতবাদ বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে শিল্প ও সঙ্গীতকে বিশ্লেষণ করেছে, বিচার করে দেখতে গেলে দেখা যাবে ভাববাদের লক্ষ্য বস্তু তিনটি—সৃজনপ্রক্রিয়ায় আবেগবৃত্তির প্রভাব, আধেয় রূপে ভাবের উপলব্ধি এবং রসাস্বাদনে আবেগবৃত্তির ক্রিয়া। এই তিনটি বিষয়কে কেন্দ্র করেই ভাববাদের মূল তিনটি দৃষ্টিভঙ্গিকে বিকশিত হতে দেখা যায়। আমরা পুনরায় তিনটি দৃষ্টিভঙ্গির বৈশিষ্ট্য উল্লেখ করছি এবং এই তিনটি দৃষ্টিভঙ্গির মাধ্যমেই আমাদের লক্ষ্য করতে হবে সঙ্গীত তথা শিল্পের স্বরূপটি স্পষ্ট আলোকিত হয় কিনা। সঙ্গীতের আধারেই বক্তব্যগুলিকে উপস্থাপিত করা যাক্ ঃ—

প্রথম বক্তব্য অনুযায়ী—সঙ্গীত আবেগের প্রকাশ অর্থাৎ আবেগবৃত্তি সঙ্গীত সৃষ্টির প্রেরণা এবং সঙ্গীত এই বৃত্তিরই পূর্ণ বিকশিত রূপ। বাস্তব জীবনের স্বতঃস্ফূর্ত প্রকাশভঙ্গি যেমন ভাবাবেগের লক্ষণরূপে পরিচিত তেমনি সুরের গতিভঙ্গি অন্তঃক্রিয়ারূপে সূচিত। আবেগপূর্ণ প্রকাশমাত্রই অন্তরস্পর্শী, সুতরাং সঙ্গীতও হৃদয়গ্রাহী।

দ্বিতীয় বক্তব্য অনুযায়ী সঙ্গীত ভাবের বিশিষ্ট রূপসৃষ্টি। অনুভবের উপলব্ধিকে সুরের রূপরেখায় মূর্ত করে তোলাই সঙ্গীতের উদ্দেশ্য। একদিকে আবেগ-অনুভবের ক্রিয়া, অন্যদিকে প্রকাশন প্রক্রিয়া এই উভয় সমন্বয়েই সঙ্গীতের পূর্ণতা। আসলে প্রকাশই সঙ্গীত কিন্তু সে প্রকাশ সুনিপুণ তথা শিল্পোচিত প্রকাশ। সঙ্গীত ভাবের সঙ্কেতবিশেষ। মনের অনুভূতি যেন ধ্বনিসঙ্কেতে সঞ্চারিত এবং এই কারণেই সঙ্গীতের অন্তর্নিহিত তাৎপর্যটি উপলব্ধির বিষয়—নিছক আনন্দ-বেদনাগত নয়।

তৃতীয় বক্তব্য—সঙ্গীত ভাবোদ্দীপক। সুরের সংস্পর্শেই ভাবাবেশের সৃষ্টি এবং সুরধ্বনির নানা বৈচিত্র্যে ও নানাবিধ সমন্বয়ে বিচিত্র অনুভূতির উন্মেষ ঘটানোই সঙ্গীতের উদ্দেশ্য। সুতরাং সঙ্গীতের সার্থকতা ভাবের প্রকাশরূপে নয়, ভাবোদ্দীপকরূপে—ভাবোদ্দীপকতাই সঙ্গীতের একমাত্র লক্ষণ।

সঙ্গীতের স্বরূপ বিশ্লেষণে তিনটি দৃষ্টিভঙ্গির পৃথক বৈশিষ্ট্য থাকলেও লক্ষণীয় যে একটি বিষয়ের এদের ঐক্য রয়ে গেছে, ফলশ্রুতির ক্ষেত্রে—সঙ্গীত

অনুভবময় উপলব্ধি, এই প্রত্যয় তিনটি অভিমতকে একই সূত্রে বেঁধেছে। তবে এ কথা স্পষ্ট যে প্রথম দুটি চিন্তা একই বৃন্তোদ্ভূত—উভয়ই সঙ্গীতের রূপকে ভাবাশ্রয়ী বলে মনে করে। ভাববাদের তিনটি অভিমতের বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী আমরা মনে করি প্রথমটিকে আবেগবাদ, দ্বিতীয়টিকে প্রকাশবাদ ও তৃতীয়টিকে উদ্দীপনবাদ বলাই সমীচীন।

সঙ্গীতে আবেগবাদ

এখন প্রথম বিষয় বা প্রশ্নটি নিয়ে আলোচনা সুরু করা যাক্। প্রশ্নটি হ'ল সঙ্গীত সুরকার ও গায়কের হৃদয়াবেগের অভিব্যক্তি কিনা? বিশেষ বিশেষ স্বরবিন্যাস বা রাগরূপ মনের বিশেষ বিশেষ ভাবানুভূতির অনিবার্য ফলস্বরূপ কিনা? বলা বাহুল্য, প্রশ্নটি শিল্পের প্রেরণা-বিষয়ক—ভাবাবেগই শিল্পের প্রেরণা কিনা এবং শিল্প অনুভববৃত্তির ফল কিনা? শিল্পকে যাঁরা অনুকরণবৃত্তি বা কল্পনাবৃত্তির পরিণাম বলে মনে করেন, তাঁরা স্বীকার করবেন না যে শিল্প বা সঙ্গীত-সৃষ্টির মূলে অনুভববৃত্তির তাগিদ রয়েছে, এমনকি প্রকাশবাদীরা[১] যাঁরা ভাবানুভূতিকে শিল্পের উপজীব্য বলে মনে করেন, তাঁরাও শিল্পকে একান্তভাবে অনুভবমূলক ব্যাপার বলে মনে করেন না, অনুভূতির শৈল্পিক পরিণতির মূলে কোনো সৃজনবৃত্তি বা প্রকাশবৃত্তির অস্তিত্ব আছে বলে মনে করেন। কিন্তু যাঁরা আবেগবাদী তাঁদের মতে শিল্প একান্তভাবেই ভাবানুভূতির ফলশ্রুতি।

এ কথা বলে নেওয়া দরকার যে প্রকাশ কথাটির বিলক্ষণ প্রয়োগ আবেগ বাদেও আছে, তবে প্রকাশবাদ শব্দটিকে যে বিশেষ অর্থে ব্যবহার করে, যেমন উপস্থাপন বা রূপায়ণ অর্থে, শব্দটির সেই তাৎপর্য আবেগবাদে নেই। প্রকাশ মানে সরলভাবে ব্যক্ত হওয়া অর্থাৎ প্রকাশ, হয়ে ওঠার বিষয়, করে তোলার বিষয় নয়। এ সম্বন্ধে আমরা পরে আরো আলোচনা করবো, আপাততঃ সঙ্গীত সম্বন্ধে আবেগবাদীদের যে মন্তব্য তা হ'ল—সঙ্গীত ভাবাবেগের প্রত্যক্ষ রূপ—সুর-ধ্বনির তীব্রতায় ও ক্ষীণতায়, তীক্ষ্ণতায় ও গভীরতায় এবং নানা গতিভঙ্গির মধ্যে মনের বিচিত্র অনুভূতির আত্মপ্রকাশ। যখন হার্বার্ট স্পেন্সার এ কথা বলেন, "মানুষ ও মানুষেতর প্রাণীর আবেগ ও আচরণের মধ্যে প্রত্যক্ষ সম্পর্ক রয়ে গেছে......সমস্ত সঙ্গীতের মূলে হ'ল কণ্ঠ-সঙ্গীত"[২] এবং "কণ্ঠস্বরের বিভিন্ন রূপ আবেগ-বৈচিত্র্যেরই দৈহিক পরিণতি অর্থাৎ

প্রতিটি সুরবৈচিত্র্য বিভিন্ন গতিময় আবেগের স্বতোদ্গত রূপ"৩ তখন আমরা আবেগবাদের বক্তব্যেরই প্রতিধ্বনি পাই। হ্যারল্ড ওসবোর্ণ তাঁর 'এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্' গ্রন্থের এক জায়গায় বলেছেন—কোনো কোনো লেখকের মতে "ভাষার যে কোনো শৈল্পিক প্রয়োগ গদ্যের ঠিক বিপরীতভাবে কাব্য চিহ্নমূলক ভাষারই ক্রমোন্নয়ন, যার উদ্দেশ্য কোনো প্রত্যয়মূলক (কনসেপ্-চুয়াল) অর্থকে সঞ্চার করা নয়, আবেগ উদ্দীপিত করা।"৪ রুডোল্ফ্ কারনাপের যে মন্তব্যটি হ্যারল্ড ওসবোর্ণ অন্যত্র উল্লেখ করেছেন এ প্রসঙ্গে উদ্ধৃত করা যেতে পারে—"বহু শাব্দিক উচ্চারণ হাস্যধ্বনির সদৃশ এই কারণেই যে তাদের কাজ কেবল প্রকাশ করা, উপস্থাপিত করা নয়। ও! ও! শব্দের ধ্বনি এবং উচ্চতর পর্যায়ে কবিতার পংক্তি হ'ল এর উদাহরণ। গীতি কবিতায়, যেখানে 'সূর্যরশ্মি' এবং 'মেঘপুঞ্জ' শব্দ থাকে সেখানে তার লক্ষ্য আবহাওয়ার তথ্য দেওয়া নয়, কবির কোনো মনোভাবকে ব্যক্ত করা এবং আমাদের একই 'ভাবে' উদ্দীপিত করা"৫—সুতরাং কেবলমাত্র সঙ্গীত সম্বন্ধেই নয়, অন্য শিল্প সম্বন্ধেও অনুরূপ সংস্কার বিভিন্ন শিল্পতাত্ত্বিকদের মধ্যে দেখতে পাই। তবে সঙ্গীতেই মতটি বিশেষ সমর্থন পেয়েছে, সঙ্গীতের সঙ্গে আবেগময় শব্দোচ্চারণ বা আবেগাত্মক ক্রিয়াকলাপের সাদৃশ্য থাকায়। লক্ষণীয় যে অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের সঞ্চালনমাত্রই কোনো না কোনো আবেগ-অনুভূতির বহিঃপ্রকাশ। বিশিষ্ট বিজ্ঞানী হারমান হেল্ম্হোলৎসের বক্তব্য "প্রত্যেক গতির মধ্যে শক্তির পরিচয় থাকে এবং গতির পরিমাণ দেখে আমরা স্বভাবতই শক্তির পরিমাপ করে থাকি। বহিঃপ্রকৃতির যান্ত্রিক গতির ক্ষেত্রে যেমন, এমন কি তারও বেশী মানুষের ইচ্ছা বা আবেগ-উদ্ভূত গতির ক্ষেত্রে এ কথাটি খাটে। এই কারণেই সুরের গতি মনুষ্যহৃদয়ের বিচিত্রতম রূপের প্রকাশ হয়ে ওঠে......।"৬ মন্তব্যটির তাৎপর্য হ'ল এই যে, কোনো প্রকাশভঙ্গির মূল উৎস হ'ল অনুভববৃত্তি, সুতরাং সঙ্গীত যেহেতু সুরের গতিময় ভঙ্গি সেহেতু অন্যান্য প্রকাশভঙ্গির মতই সঙ্গীত আবেগোদ্ভূত। খৃষ্টপূর্ব যুগে গ্রীক্ দার্শনিক অ্যারিস্টট্ল্ তাঁর ২৭তম প্রব্লেমে একই কথা বলে গেছেন—ছন্দ ও সুর (মেলডি) ক্রিয়াশীল এবং ক্রিয়াশীলতাই আবেগের লক্ষণ। আলোচ্য মতবাদের দিক থেকে যে কথাটি বিশেষভাবে বোঝবার তা হ'ল আবেগ যখন দেহভঙ্গিকে আশ্রয় করে তখন তা স্বতঃস্ফূর্ত রূপ নেয়, কণ্ঠের সঙ্গে হৃদয়-বৃত্তির যোগ প্রত্যক্ষ, সুতরাং সমস্ত সঙ্গীতের মূল উৎস যে কণ্ঠসঙ্গীত তা হৃদয়াবেগের স্বতোৎসারিত রূপ। সঙ্গীত-সৌন্দর্যতত্ত্বে আবেগবাদীদের জোর এখানেই—অন্তরের আবেগকে উজাড় করে দেবার ক্ষমতা একমাত্র সঙ্গীতের।

এডুয়ার্ড হ্যানস্লিক বিমূর্তরূপবাদী হয়েও যে কথা না বলে পারেন নি "তন্ত্রী স্পর্শ করার সঙ্গে সঙ্গে বা স্বরতন্ত্রী স্পন্দিত হবার সঙ্গে সঙ্গেই সঙ্গীতকারের হৃদয়াবেগ উৎসারিত হয়ে ওঠে।৭ এই মতবাদের দৃষ্টিকোণ থেকে যাঁরা সঙ্গীতকে শ্রেষ্ঠত্বের আসনে বসাতে চান, তাঁদের অভিমত, মনের অভ্যন্তরীণ স্বরূপের নিখুঁত চিত্র দেবার ক্ষমতা একমাত্র সঙ্গীতের, অন্য শিল্প তাকে পরোক্ষে স্পর্শ করে যায় মাত্র, কোনো ঘটনা বা কোনো দেহমূর্ত্তির মাধ্যমে৮ অর্থাৎ হৃদয়বৃত্তির সঙ্গে সুরধ্বনির যোগ ঐকান্তিক, অন্য শিল্পের মত সঙ্গীতকে বহিরূপের সাহায্য নিতে হয় না তাই সঙ্গীতে অনুভূতির প্রকাশ প্রত্যক্ষ। এই প্রসঙ্গে উল্লেখ্য—প্রকাশবাদের সঙ্গে আবেগবাদের বিরোধের সূত্র এখানেই, প্রকাশবাদ সঙ্গীতকে আবেগানুভূতির বিশিষ্ট রূপ বা সঙ্কেত বলে যে পরিচয় দেয়, আবেগবাদের অভিযোগ সঙ্কেতের মাধ্যমে অর্থাৎ কোনো আভাস-ইঙ্গিতের মাধ্যমে মনের পূর্ণ স্বরূপটি ব্যক্ত হবার নয়, কিছু আত্মগোপন অনিবার্য, অন্যভাবে বলবার হ'ল, অন্য কোনো বৃত্তির মাধ্যমে ভাবাবেগের বহিঃপ্রকাশ ঘটলে তার পূর্ণ স্বরূপটি পরিস্ফুট হয় না— যেখানেই কোনো চিন্তা বা পরিকল্পনার উদয় সেখানে ভাবাবেগের স্বাভাবিক বহির্গম ব্যাহত হতে বাধ্য, কিন্তু সঙ্গীত মনের পূর্ণাঙ্গরূপেরই প্রতিচ্ছবি, সুতরাং আবেগানুভূতির স্বতঃস্ফূর্ত রূপ। এই কারণেই আবেগবাদীদের দাবী সঙ্গীত তাবৎ শিল্পের মধ্যে সবচেয়ে প্রকাশক্ষম, সঙ্গীতই সেল্ফ্-এক্সপ্রেশনের বা আত্ম-অভিব্যক্তির চরম দৃষ্টান্ত।

এখন যে প্রশ্নটি বিবেচ্য তা হ'ল, সঙ্গীত আবেগের প্রকাশ এ কথার মানে এই নয় যে আবেগের প্রকাশমাত্রই সঙ্গীত, বাস্তব জীবনে আবেগের প্রকাশ আছে কিন্তু প্রকাশমাত্রই সঙ্গীত হয়ে ওঠে না, সুতরাং আবেগানুভূতি কোন্ অবস্থায় সঙ্গীতে পরিণত হয়? হার্বার্ট স্পেন্সার বলেছেন—অসাধারণ অনুভূতিশীল মনই সুরকারদের সাধারণ বৈশিষ্ট্য৯ —তীব্র অনুভূতিসম্পন্ন ব্যক্তিরা নিজেদের চরম রূপের মাধ্যমে প্রকাশ করতে গিয়েই সঙ্গীতের জন্ম দিয়েছেন১০ এবং অনুভূতির তীব্রতাই ধ্বনিকে সুরে পরিণত করেছে।১১ তীব্র অনুভূতির মাধ্যমেই মানুষ সঙ্গীতের জন্মমুহূর্তে সুরের সন্ধান পেয়েছিল—এ অভিমতের মধ্যে যুক্তি রয়ে গেছে এবং যেহেতু সঙ্গীতের জন্ম তীব্র অনুভূতির ফল সেহেতু আবেগবাদীরা এ কথা মনে করেন সঙ্গীত-শিল্পীমাত্রই তীব্র অনুভূতির চাপ অনুভব করেন এবং সাঙ্গীতিক উপাদান ও তাদের সমন্বয়ের মধ্যে তীব্র অনুভূতির লক্ষণ রয়ে গেছে। এ সম্বন্ধে হার্বার্ট স্পেন্সারের ব্যাখ্যাটি লক্ষ্য করার বিষয়, 'দি অরিজিন অ্যান্ড ফাংশন

অব্ মিউজিক' প্রবন্ধে স্পেন্সার বলেছেন, "যদি পাঠক স্বাভাবিক বচনভঙ্গিতে শব্দ উচ্চারণ করার পর-মুহূর্তেই ধ্বনির কোনো পরিবর্তন (তীব্রতায় বা নিম্নোচ্চে) না ঘটিয়ে কথাটিকে সুরে প্রকাশ করেন, তাহলে তিনি বুঝতে পারবেন যে, সুরে উচ্চারণ করার পূর্বে তাঁর কণ্ঠযন্ত্রের ব্যবস্থাকে পরিবর্তন করতে হচ্ছে এবং যার জন্য তাঁকে কিছু শক্তি নিয়োগও করতে হচ্ছে।...... তাহলে এই যে বিষয়টি—উত্তেজক ভাবের ধ্বনি সাধারণ বাক্যালাপের চেয়ে অধিকতর আন্দোলনযুক্ত—এটি মানসিক উত্তেজনার সংগে পেশীক্রিয়ার সম্পর্কের আর একটি উদাহরণ। ......সবাই জানেন সাধারণ কথাবার্তায় যে মাঝামাঝি সুর ব্যবহার করা হয় তার জন্য কোনো পরিশ্রম করতে হয় না। কিন্তু খুব উ'চু বা নীচুর দিকে সুর প্রকাশের জন্য ক্রমান্বয়ে শক্তিবৃদ্ধি করতে হয়..... এই সাধারণ নিয়ম থেকে এই প্রতীয়মান হচ্ছে যে শান্ত ও নিরুত্তেজ অবস্থায় মধ্যস্থানেই স্বরপ্রয়োগ করা হয় এবং উত্তেজিত অবস্থায় মন্দ্র বা তারার স্বর প্রযুক্ত হতে থাকে......

"স্বরান্তরের বিষয়টি স্বরস্থানেরই নিকট সম্পর্কের। শান্ত কথাবার্তা অপেক্ষাকৃত একঘে'য়ে অর্থাৎ প্রায় একই সুরে উচ্চারিত হয়, কিন্তু আবেগের আধিক্যে অর্ধ সপ্তক, সমগ্র সপ্তক এমন কি তারও বেশী ব্যবধান দুটি স্বরের মধ্যে এসে যায়......

"এই সমস্ত উদাহরণ যা পাঠক সহজেই বুঝতে পারবেন—স্পষ্টতঃই আমাদের প্রবর্তিত নিয়মের অনুরূপ। সুরের দীর্ঘ ব্যবধান প্রস্তুতির জন্য বেশী পেশীক্রিয়ার প্রয়োজন হয়। কিন্তু কেবল স্বরান্তরের ক্ষেত্রেই যে স্নায়ু ও পেশীর উত্তেজনার পারস্পরিক সম্পর্কের এই ব্যাখ্যা দেওয়া যায় তা নয়, সুরের আরোহণ ও অবরোহণের ক্ষেত্রেও তা কিছু পরিমাণ প্রযোজ্য।...

"তাহলে আমরা সংগীতের তত্ত্বপ্রতিষ্ঠায় পর্যাপ্ত পরিমাণে তথ্য পেলাম না কি? আবেগ-উত্তেজনার লক্ষণস্বরূপ এই স্বরবৈশিষ্ট্যগুলি সাধারণ কথোপকথন থেকে সংগীতকে বিশেষভাবে চিহ্নিত করে। করুণ ও আনন্দ উত্তেজনার শারীরিক পরিণামস্বরূপ প্রতিটি স্বরবৈচিত্র্য কণ্ঠসংগীতে চূড়ান্ত রূপ নেয়" (পৃঃ ৪০৫—৪১০)—উদ্ধৃতি এ পর্যন্তই যথেষ্ট। আবেগবাদ যে সংগীতে বা শিল্পে অনুভববৃত্তি ছাড়া অন্য কোনো বৃত্তির (স্বভাবতই বুদ্ধি-বৃত্তি) অস্তিত্ব মানে না তার যুক্তি এখানেই যে ভাবাবেগের তীব্রতা কোনো শোধন বা সংযমের অপেক্ষা রাখে না, দ্রুত মুক্তির পথ খোঁজে। হ্যারল্ড ওসবোর্ণ 'সেল্ফ্-এক্সপ্রেশন' প্রসঙ্গে শিল্পীদের সম্বন্ধে বলেছেন, "কোনো কোনো ব্যক্তি নিজেকে ব্যক্ত করার তাগিদ আর পাঁচজন অপেক্ষা অধিকতর

প্রবলভাবে অনুভব করেন এবং সাধারণতঃ এ কথা স্বীকার করা হয় যে শিল্পী-দের মধ্যে নিজেদের বিশেষভাবে ব্যক্ত করার প্রবল ইচ্ছা থেকে যায়।"১২ সঙ্গীত-শিল্পীদের সম্বন্ধে হার্বার্ট স্পেন্সারের যে মন্তব্য তার সঙ্গে আমরা এর কোনো বিরোধ দেখি না– আবেগের তীব্রতাই প্রকাশের ইচ্ছা বা প্রেরণাকে প্রবল করে তোলে এ কথাই ধরে নেবার। সুতরাং আবেগবাদীদের মতে দেখা যাচ্ছে শিল্পীমনের বিশেষ মুহূর্তের যে তীব্র উপলব্ধি তারই পরিণতি হ'ল সঙ্গীত বা শিল্প।

বলা প্রয়োজন, গায়ক বা বাদকমাত্রই আবেগের নিদর্শন রাখেন তাঁদের প্রকাশভঙ্গিতে—গায়কের স্বরোচ্চারণ এবং মুদ্রাভঙ্গি ও মুখমণ্ডলের প্রতিক্রিয়া প্রসঙ্গত উল্লেখ করা যেতে পারে। তবে গায়ন বা বাদন-ভঙ্গির আধারে সঙ্গীত যে আবেগ-সঞ্জাত এ বিচার-বিশ্লেষণ সমুচিত নয়, কারণ, গায়ক যে সুর বা রাগকে উপস্থাপিত করেন, সেই সুর বা রাগের প্রভাবেও গায়ক ভাবাপ্লুত হতে পারেন, সেক্ষেত্রে গায়কের ভাবভঙ্গি বা প্রকাশভঙ্গি কি পরিমাণ স্বতোদ্গত এবং কি পরিমাণ সুরোদ্দীপিত তা নির্ণয় করা সম্ভব নয়। মনে রাখা দরকার গায়কের প্রকাশ মূল সুর বা রাগের আধারে, সুর বা রাগের ভাবার্থকেই গায়ক নিজের উপলব্ধিতে ব্যক্ত করে থাকেন অর্থাৎ গায়ক সুর বা রাগের ব্যাখ্যাতামাত্র, সুতরাং ভাবের মৌলিক রূপটি যার মধ্যে প্রকাশিত সেই সুর বা রাগরূপই সঙ্গীতের আবেগাত্মকতার মূল বিচার্য বিষয় হবে। তবে প্রশ্ন, গায়ক কেবল ব্যাখ্যাতার ভূমিকা নিচ্ছেন না সৃজনশীল শিল্পীরূপে প্রকাশ পাচ্ছেন? গায়কের ক্রি' যদি প্রকাশেই সম্পূর্ণ হয়, তবে তাঁর ক্রিয়া গৌণরূপে বিবেচিত হবে, কিন্তু তিনি যদি রাগরূপকে শুধুমাত্র প্রকাশ না করে প্রসারিত করেন, তাহলে তাঁর কণ্ঠের ক্রিয়াকর্মে আবেগবৃত্তির সক্রিয় অংশ থেকে যাবে। মোট কথা এই মতবাদের আধারে বুঝতে হবে যে সাতটি স্বরের বিভিন্ন ক্রম ও তাদের সমন্বয় মনের আবেগ-উদ্গত রূপ— আবেগের গতি যেন এক একটি সুর বা রাগকে এক এক ভাবে বিন্যস্ত করতে সাহায্য করেছে।

এখন আবেগবাদের দৃষ্টিকোণ থেকে প্রকাশ কথাটির তাৎপর্য বিশেষভাবে বিশ্লেষণ করা যাক্। আমরা পূর্বেই উল্লেখ করেছি প্রকাশ কথাটিকে আবেগ-বাদীরা সহজ অর্থে গ্রহণ করেছেন—মনের আবেগের যে স্বতঃস্ফূর্ত রূপ তাই হ'ল প্রকাশ—সেদিক থেকে আবেগের প্রকাশ ও আবেগভঙ্গি সমার্থদ্যোতক, কারণ বাস্তব জীবনের আবেগভঙ্গিগুলি ভাবের স্বাভাবিক রূপ, চেষ্টাকৃত বা আয়াসসাধ্য রূপ নয়,১৩ সুতরাং সঙ্গীত আবেগের প্রকাশ এ কথার অর্থ

দাঁড়ায় সঙ্গীত আবেগের কণ্ঠ বা যন্ত্র-উদ্গত ভঙ্গি এবং বলা বাহুল্য আমাদের আনন্দ-বেদনার ভঙ্গিগুলির মতই সঙ্গীত নানা অনুভূতির গতিময় ভঙ্গি। রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীত-আলোচনাতেও আমরা এমন একটি দৃষ্টি-ভঙ্গির সামনে পড়ি, রবীন্দ্রনাথ বলেছেন—"রাগরাগিণী আলাপ, ভাষাহীন সঙ্গীত। অভিনয়ে প্যান্টোমাইম যেরূপ, ভাষাহীন অঙ্গভঙ্গী দ্বারা ভাব প্রকাশ করা—সঙ্গীতে আলাপও সেই রূপ" এবং অন্যত্র বলেছেন "আমরা যখন রোদন করি তখন দুইটি পাশাপাশি সুরের মধ্যে ব্যবধান অতি অল্পই থাকে রোদনের স্বর প্রত্যেক কোমল সুরের উপর দিয়া গড়াইয়া যায়, সুর অত্যন্ত টানা হয়। আমরা যখন হাসি......কোমল সুর একটিও লাগে না, টানা সুর একটিও নাই, পাশাপাশি সুরের মধ্যে দূর ব্যবধান আর তালের ঝোঁকে ঝোঁকে সুর লাগে। দুঃখের রাগিণী দুঃখের রজনীর ন্যায় অতি ধীরে ধীরে চলে, তাহাকে প্রতি কোমল সুরের উপর দিয়া যাইতে হয়। আর সুখের রাগিণী সুখের দিবসের ন্যায় অতি দ্রুত পদক্ষেপে চলে, দুই তিনটি করিয়া সুর ডিঙ্গাইয়া যায়।"১৪ শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গার তাঁর 'ফিলজফি ইন এ নিউ কি' গ্রন্থে বলেছেন যে "সুরের গঠনভঙ্গি জীবনের কোনো কোনো অভিজ্ঞতার গতিময় রূপের সঙ্গে যে নীতিসম্মতভাবে মিলে যায় এ তথ্য সুপ্রতিষ্ঠিত।"১৫ উল্লেখ-যোগ্য যে জাঁ দ্য উদাইন এবং জেস্টাল্ট মনস্তত্ত্বের অগ্রণী কফ্‌কা ও কোহ্‌লারের যে মন্তব্য শ্রীমতী ল্যাঙ্গারের গ্রন্থে উদ্ধৃত হয়েছে তা একই ধরণের, জাঁ দ্য উদাইনের মতে "অল মেলডি ইজ এ সিরিজ অব্ অ্যাটিচিউড্স্"১৬ অর্থাৎ সঙ্গীত আবেগের ভঙ্গিপরম্পরা। সঙ্গীততাত্ত্বিক লিওনার্ড বি, মায়ারের বিশ্লেষণও এই ধরণের, তিনি বলেছেন—আবেগমূলক আচরণ এক প্রকারের মিশ্র গতিভঙ্গি এবং সঙ্গীত গতিময় বলে সঙ্গীতের ভাবদ্যোতক ভঙ্গির সঙ্গে আবেগময় আচরণের সাদৃশ্য থেকে যায়।১৭ মোট কথা উপরিউক্ত মন্তব্যগুলি উদ্ধৃত করার সার্থকতা হ'ল এই, সঙ্গীতকে হৃদয়াবেগের পরিণাম বলে ব্যাখ্যা দিলে তাকে অন্যান্য আবেগভঙ্গির মতই ভঙ্গিবিশেষ বলে ধরে নিতে হয়। সুতরাং আবেগবাদের আধারে সঙ্গীতের ভাষা ভঙ্গিমূলক ভাষা বা জেস্চার ল্যাঙ্গোয়েজ, মৌখিক ভাষার মত সাঙ্কেতিক বা সিম্‌বলিক নয়। হার্বার্ট স্পেন্সার 'দি অরিজিন অ্যান্ড ফাংশন অব্ মিউজিক' প্রবন্ধে সঙ্গীতের ভাষা ও প্রকাশ-বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে যে ব্যাখ্যা দিয়েছেন তা পূর্বোদ্ধৃত হলেও এখানে তার পুনরুল্লেখ করা যেতে পারে—আবেগব্যঞ্জক সমস্ত রকমের ধ্বনিবৈচিত্র্য শারীরিক সম্পর্কেরই প্রত্যক্ষ ফল, সঙ্গীত এই সমস্ত ধ্বনিবৈচিত্র্যকে গ্রহণ ক'রে তাকে তীব্র থেকে তীব্রতর

ক'রে তোলে—সাধারণভাবে প্রবল আবেগের ব্যক্তিরা যাদের চরম রূপের মাধ্যমে নিজেদের প্রকাশ করার প্রবণতা থাকে, স্বাভাবিকভাবে তাঁরাই ধ্বনিকে ক্রমশঃ তীব্র থেকে তীব্রতর রূপ দিতে প্রয়াসী হন; আর এইভাবেই ক্রমে ক্রমে আবেগের আদর্শভাষার সঙ্গে তার স্বাভাবিক ভাষার বিরাট ব্যবধান গড়ে উঠেছে—যতই সে তার উচ্চ থেকে উচ্চতর রূপে উন্নীত হয়েছে ১৮......বুদ্ধির ভাষা যদি ক্রমবিবর্তনের ফল হয়, তবে নিঃসন্দেহে ভাবের ভাষাও।১৯ লক্ষণীয় হার্বার্ট স্পেন্সারের বক্তব্যে সেই একই প্রবণতা রয়ে গেছে, তবে স্পেন্সার এখানে যে সংগীতের ভাষাকে ভাবের আদর্শ ভাষা বলে উল্লেখ করলেন, তার এই তাৎপর্য আমরা ধরে নেবো যে বাস্তব জীবনের প্রয়োজনের গণ্ডিতে মানুষের বিশেষ আবেগানুভূতি যেখানে রুদ্ধ সেখানে ভাবের ভাষা কোনো আদর্শরূপ বা প্রত্যাশিত রূপ নিতে পারে না, মানুষ তার প্রয়োজনের গণ্ডির বাইরে নিজেকে মুক্ত করতে গিয়ে যে ভাষাকে প্রকাশ করল, ধীরে ধীরে নিজের গতিতে বিবর্তিত হয়ে তা ভাবের আদর্শ ভাষায় পরিণত হল।২০ যাই হোক্ আমরা দেখছি সংগীত আবেগের স্বতঃস্ফূর্তরূপ এ কথা বললে সাংগীতিক রূপ ভঙ্গি বা জেস্চারের পর্যায়ে পড়ে এবং এ কথাই প্রতিপন্ন হয় যে সংগীতের বিবর্তন জেস্চার ল্যাঙ্গোয়েজ বা ভঙ্গিমূলক ভাষারই বিবর্তন। এ সম্বন্ধে আরো বলবার হ'ল সংগীতকে ভাবের স্বতঃস্ফূর্ত রূপ বলে ধরে নিলে, এ কথাই বুঝতে হবে যে বাস্তব জীবনে আবেগময় ভাবভঙ্গিগুলিকে আমরা যেমন সহজেই অনুভব করতে পারি, সংগীতও তেমনি সহজ অনুভবনীয় বিষয়, অন্তরের সঙ্গে যোগ প্রত্যক্ষ, প্রচলিত ভাষা বা সংকেতময় ভাষার মত এতে চিন্তা বা কল্পনার অবকাশ নেই।২১

এখন আমরা প্রকাশভঙ্গির বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে কিছু আলোচনা করবো। প্রকাশভঙ্গির যেমন সর্বজনীন রূপ আছে তেমন সামাজিক রূপ তথা ব্যক্তি-বৈশিষ্ট্যও রয়ে গেছে। সামাজিক রূপই ভাববিনিময়ের আধার। ভাব-প্রকাশক ভঙ্গি (কণ্ঠোচ্চারিত ও আঙ্গিক) মূলত সহজাত ও স্বতঃস্ফূর্ত হলেও সামাজিক মানুষের পারস্পরিক সম্পর্কের মধ্যে দিয়ে ভাববিনিময়ের একটি সাধারণ বা সামাজিক কাঠামো গড়ে ওঠে, সঞ্চারের সুবিধার্থে তাই ব্যক্তিগত প্রবণতা বোধ করে সামাজিক রূপকেই আশ্রয় করতে হয় এবং যেহেতু সামাজিক মানুষের দৈনন্দিন সম্পর্ক বিশেষ দেশ বা অঞ্চলের মধ্যে সীমিত সেহেতু প্রকাশভঙ্গির মূল কাঠামোর মধ্যে সর্বজনীন ঐক্য রয়ে গেলেও দেশ-গত বা সমাজগত বৈশিষ্ট্য বিকশিত হয়ে ওঠে। প্রসঙ্গক্রমে বলা দরকার যে ভাবদ্যোতক ভঙ্গিগুলি উৎপত্তিকালে বেশীরভাগ ক্ষেত্রেই সুস্পষ্ট কোনো

অর্থ নিয়ে প্রকাশ পায় নি অর্থাৎ তাদের উদ্ভব উদ্দেশ্যমূলক হলেও সঠিক তাৎপর্যটি সঞ্চারিত হতে পারেনি, বিশেষ বিশেষ অবস্থা বা পরিবেশের পটভূমিকায় এবং সেই সঙ্গে সামাজিক মানুষের অচেতন বা সচেতন সঞ্চার-প্রয়াসের মাধ্যমে ভঙ্গিগুলির বিশেষ বিশেষ অর্থ গড়ে উঠেছে এবং সামাজিক মানুষকে জ্ঞাতসারেই হোক্ বা অজ্ঞাতসারেই হোক্ ভাববিনিময়ের প্রয়োজনে ভঙ্গিগুলিকে আয়ত্ত করতে হয়েছে। এক্ষেত্রে তিনটি বিষয় মনে রাখার, এক প্রচলিত আবেগভঙ্গির মধ্যে শিক্ষায়ত্ত অংশ বেশ কিছু পরিমাণ থাকলেও ভঙ্গিগুলির ক্রমাগত ব্যবহার ভাবকে স্বতঃস্ফূর্ত করে তোলে।২২ দুই, ব্যক্তি-গত মনোভাব সমাজগত বা প্রথাগত ভঙ্গিকে আশ্রয় করতে বাধ্য হলেও কখনো কখনো তীব্র ভাবোচ্ছ্বাস প্রথাগত ভঙ্গি থেকে বিচ্যুত হয়ে পড়ে, তিন, প্রথাগত ভঙ্গির মধ্যে স্বাভাবিক প্রকাশভঙ্গির (তীব্র ভাবোচ্ছ্বাসের পরিণামস্বরূপ) অনুপ্রবেশ ঘটলেও সঞ্চারের সাফল্যের জন্য তা নিয়মানুগ হতে বাধ্য হয়।২৩ সঙ্গীত যেহেতু প্রকাশভঙ্গি বা আবেগভঙ্গি-বিশেষ, সেহেতু সাঙ্গীতিক ভঙ্গি বা রূপ সম্বন্ধে একই ব্যাখ্যা প্রযোজ্য। প্রসঙ্গত উল্লেখ করা যেতে পারে সাঙ্গীতিক রূপের মধ্যে নিয়মের অস্তিত্ব যেমন আছে, নিয়ম-বিচ্যুতির নজিরও তেমন আছে। বলা নিষ্প্রয়োজন নিয়মবিচ্যুতি শিল্পীর ভাবোচ্ছ্বাসের অনিবার্য পরিণাম। —বিশ্বপ্রকৃতি নিয়মের অধীন, বিশ্বপ্রকৃতির অন্যতম সৃষ্টি যে মানুষ, সেই মানুষের শারীরবৃত্তিক ও মনোবৃত্তিক ক্রিয়াও একই নিয়মের অন্তর্গত এবং মনুষ্যসৃষ্ট সমাজব্যবস্থাও সামষ্টিক ঐক্যের প্রয়োজনে নিয়মনিয়ন্ত্রিত হতে বাধ্য, তাই ব্যক্তিমানুষ তথা সামাজিক মানুষ স্বাধীন প্রবৃত্তির বশে নিয়ম লঙ্ঘনে উদ্যত হলেও নিয়মের নিয়ন্ত্রণে চলে আসে। একই কথা সঙ্গীতের—শিল্পীর ভাবোচ্ছ্বাস যেমন নিয়মবিচ্যুতি ঘটাবে তেমন তার ভাবসংযম সুরকে বিধিসম্মত করে তুলবে। যাই হোক্ যে প্রসঙ্গে আমরা ছিলাম—নানা অর্থসূচক ভঙ্গিগুলি এক এক জাতি বা দেশের মধ্যে এক এক ভাবে বিশেষত্ব লাভ করে বলেই বিভিন্ন জাতির মধ্যে দূরত্ব এসে যায়। সঙ্গীতে আবেগবাদীরা অবশ্যই একই সূত্রকে আধার করে বলবেন যে, সঙ্গীতের রূপের বা প্রকাশভঙ্গির জাতিগত বা দেশগত সীমারেখা আছে, যার বাইরে তা সুগম্য বা সুবোধ্য নয়।২৪ সঙ্গীতের রসোপলব্ধি তথা জনপ্রিয়তা এই কারণে বিশেষ বিশেষ দেশের গণ্ডির মধ্যে সীমিত হয়ে যায় এবং রসোপলব্ধির প্রয়োজনে সঙ্গীতের রূপগুলিকে বিশেষভাবে জানা বা শিক্ষা করা অপরিহার্য হয়ে ওঠে, তবে লক্ষণীয়, সাঙ্গীতিক রূপের সঙ্গে অভ্যস্ততার প্রশ্ন রয়ে গেছে—সামাজিক ভাবভঙ্গির মত। ভাষা সম্পর্কে বার্ট্রান্ড্ রাসেলের একটি মন্তব্য লিওনার্ড

বি, মায়ার সংগীতে যেভাবে প্রয়োগ করেছেন এ প্রসঙ্গে তার বিশেষ তাৎপর্য পাওয়া যায়—"সংগীত বোঝার বিষয়টি অভিধান থেকে সংজ্ঞা জানার ব্যাপার নয় বা সুরের বিন্যাস আর শাস্ত্রের খুঁটিনাটি নিয়ম জানা নয়, আসলে এটি অভ্যাসের ব্যাপার......।"২৫ আবেগবাদীরা যাঁরা সংগীতকে ভাবের স্বাভাবিক ভাষারূপে গণ্য করতে চান, তাঁরা এই কথাই বলবেন, সংগীতের সঙ্গে অভ্যস্ত হওয়ার কথা, যে অভ্যস্ততা শ্রোতাকে একাত্ম করে তোলে—সুরের তাৎপর্য কি, এ চিন্তার অবকাশ দেয় না।

এ পর্যন্ত আমরা আবেগবাদ নিয়ে যা আলোচনা করলাম, তার আধারে সংগীতের স্বরূপটিকে বোঝবার চেষ্টা করি। সংগীতের উদ্ভব আবেগবৃত্তি থেকে এবং সংগীত একান্তভাবে আবেগের পরিণাম, অন্তঃপ্রেরণাকে স্বরে পরিণতি দেবার মূলে বুদ্ধিবৃত্তির কোনো ক্রিয়া নেই! বলা প্রয়োজন, আবেগ-বাদীরা দুটি বৃত্তির অস্তিত্বকেই স্বীকার করেন এবং এই দুটি বৃত্তির মাধ্যমেই শিল্পকলা ও জ্ঞানবিজ্ঞানের ভেদ নির্ণয় করেছেন এবং তাঁরা যে শিল্পে আবেগ-বৃত্তি ছাড়া বুদ্ধিবৃত্তির ক্রিয়াকে স্বীকার করবেন না, তাঁদের বৃত্তিবিভাগের সুস্পষ্ট নীতি তার প্রমাণ। মোট কথা, তাঁরা সংগীত বা শিল্পসৃষ্টিতে বুদ্ধির কোনো নিয়ন্ত্রণ আছে এ কথা মানেন না, তাঁরা বলেন রূপের পরি-পূর্ণতা নিয়েই মনে ভাবের উন্মেষ- তার মধ্যে কোনো অস্পষ্টতা বা অসম্পূর্ণতা নেই যে তাকে পরিচ্ছন্ন বা পরিপূরণ করার জন্য বুদ্ধির সাহায্যের প্রয়োজন। মনের মধ্যে রূপটি এসে গেলে কণ্ঠে বা যন্ত্রে বা যে কোনো মাধ্যমে প্রকাশ পাওয়া অনুভ তর অনিবার্য পরিণতি, বেনেদেত্তো ক্রোচে এক জায়গায় বলেছেন, "যখন আমরা মনের মধ্যে কোনো শব্দকে পেয়ে যাই, নির্দিষ্ট ও সুস্পষ্ট আকারে কোনো মূর্তি ধারণ করি অথবা কোনো সুর পেয়ে যাই, তখনই প্রকাশনের জন্ম হয়, প্রকাশন সম্পূর্ণ হয়। আর কিছুর দরকার নেই। এরপর যদি আমরা মুখ খুলি এবং গানের জন্য গলা খুলি অর্থাৎ যে কথা আমরা মনে মনে বলেছি, যে গান আমরা মনে মনে করেছি, সেই কথা ও গান মুখের কথায় এবং সুরে উচচারণ করি অথবা যদি পিয়ানোর পর্দা স্পর্শ করবার জন্য হাত বাড়াই......এ সমস্তই বাড়তি ব্যাপার।"২৬ ক্রোচে আরো বলেছেন "শিল্পের বাহ্যিক এবং আভ্যন্তরিক ব্যাপারের মধ্যে পার্থক্য কল্পনার রেওয়াজ আছে। ঐ পরিভাষা আমাদের মনঃপূত নয়, কারণ শিল্পকর্ম (শৈল্পিক ব্যাপার) সর্বদাই আভ্যন্তরিক,"২৭—এ কথা আবেগ-বাদেরই প্রতিধ্বনি।২৮ এ প্রসঙ্গে উল্লেখ দরকার, মনে যখন ভাবের উদয় হয় তখন তা কোনো না কোনো রূপ নিয়ে আবির্ভূত হয়। সুরকার বা গায়কের

মনে সুরকে নিয়েই ভাবের উদ্গম, ক্রোচের কথায়, "চিন্তা যতক্ষণ শব্দমূর্তি পরিগ্রহ না করে ততক্ষণ চিন্তাই নয়......শব্দহীন চিন্তা, সুরহীন গান, বর্ণহীন চিত্র সম্ভব নয়।"২৯ সুতরাং সুরকার বা গায়কের মনে ভাবের উদয় মানেই সুরের উদ্ভব। যাই হোক্ যে কথা আমরা বলছিলাম, ভাবকে সুরমূর্তি দেবার জন্য বুদ্ধিবৃত্তির কোনো প্রয়োগকে আবেগবাদীরা স্বীকার করেন না, বুদ্ধির প্রয়োগ যেখানে—যে স্বর-সমন্বয় বুদ্ধিগত, সে সমন্বয় অশৈল্পিক বা অসাঙ্গীতিক। কালের প্রবাহে সংগীত জটিল থেকে জটিলতর রূপ নিয়েছে সত্য, কিন্তু এ জটিলতা ক্রমবিবর্তনের স্বাভাবিক গতির পরিণতি এবং সুরকারের সুরে বা গায়কের কণ্ঠে সংগীতের যে প্রকাশ, তা যে কূট সমন্বয়েরই ফল হোক্ না কেন, ধরে নিতে হবে এই সমন্বয় মনের জটিল ভাবানুভূতিরই প্রতিচ্ছবি এবং মনে যে জটিল রূপেরই উদ্ভব হোক্ না কেন, মনই তার সমাধান ঘটায়, সুষ্ঠু সমাধানের জন্য বুদ্ধির দ্বারস্থ হতে হয় না। সবশেষে আবেগবাদের যে কথা তা হ'ল, সংগীত ভাবাবেগের অভিব্যক্তি বলেই শ্রোতার মনে কোনো প্রতিরূপ উদ্বোধিত করে না, প্রত্যক্ষভাবে সহানুভূতির উন্মেষ ঘটায়। এই হ'ল এ পর্যন্ত আলোচনার মোটামুটি চিত্র।

আমরা আবেগবাদের দুটি মূল বিষয়ের আলোচনা করেছি—আবেগবৃত্তি ও আবেগভঙ্গি, এখন আমরা আবেগ-অভিব্যক্তির উদ্দেশ্য সম্বন্ধে এই মতের বক্তব্য কি তার অবতারণা করবো। এই প্রসঙ্গে যে প্রশ্নটি উত্থাপিত হয়, যা মূল শিল্পতত্ত্বেরই প্রশ্ন—প্রকাশেই শিল্পের উদ্দেশ্য শেষ কিনা? অর্থাৎ শিল্প একান্তভাবে শিল্পীর ভাব ও ভাবনার ফলশ্রুতি, না ভোক্তার মন ও মননের সঙ্গে শিল্পীর একাত্মতা বা একীভবনেই শিল্পত্ব? বাস্তব জীবনে দেখা যায় কেউ কেউ নিজেকে প্রকাশ করেই দায়মুক্ত হন, নিজের কর্ম-সমাধাতেই তাঁর আত্মতৃপ্তি, অন্যের সহানুভূতির প্রত্যাশী নন বা অন্যের প্রতিক্রিয়া সম্বন্ধে কৌতূহলী নন। আবার এমন অনেকে আছেন যাঁরা নিজেদের অন্যের কাছে ব্যক্ত করার জন্য বিশেষ আগ্রহী। বলা বাহুল্য এই দুটি মনোভাব ভাববাদে তথা শিল্পতত্ত্বে বা সংগীত-সৌন্দর্যতত্ত্বে দুটি মতকে বিকশিত করেছে।

প্রথমটি নিয়ে আলোচনা করা যাক্। যাঁরা শিল্পকে কেবল আত্ম অভিব্যক্তি বা সেল্ফ-এক্সপ্রেশন বলতে চান তাঁদের মতে প্রকৃত শিল্পী প্রকাশ কর্মেই আত্মনিয়োগ করেন, অন্য কোনো বিকল্পনা অর্থাৎ অন্যের মনোরঞ্জনের চিন্তা তাঁদের থাকে না। 'প্রিন্সিপল্স্ অব্ আর্ট'-এ আর, জি, কলিংউড

এই অভিমতই প্রকাশ করেছেন, "শিল্পীরা প্রথম অনুভব করেন, কিন্তু কি অনুভব করেন তা তাঁরা সেই মুহূর্তে উপলব্ধি করতে পারেন না—এ এক অসহায় ও বেদনাদায়ক মুহূর্ত এবং প্রকাশের মাধ্যমেই মনকে সেই অবস্থা থেকে মুক্ত করেন। প্রকাশন ক্রিয়া হ'ল মুক্ত হওয়া, কিন্তু তার পরিণাম পূর্ব-অনুমিত নয় এবং তার কোনো কলাকৌশল থাকতে পারে না।"৩০ বক্তব্য সহজ, প্রকাশের তাগিদেই প্রকাশ ঘটে অন্য কোনো উদ্দেশ্য নিয়ে নয়। বেনেদেত্তো ক্রোচে যখন একথা বলেন, "প্রত্যয়সমূহকে রূপায়িত করে মানুষ তাদের চাপ থেকে নিজেকে মুক্ত করে" বা যখন বলেন, শিল্পী "অনিচ্ছা দ্বারা (প্রকাশ-কর্মকে) ঠেকিয়ে রাখতে পারেন না. তাঁর প্রেরণার বিরুদ্ধে তাঁকে যদি কাজ করার সঙ্কল্প করতে হয়.....তাহলে তাঁর বীণাযন্ত্রই তাঁকে তাঁর ভুল ধরিয়ে দেবে,"৩১ তখন এই মন্তব্যের মধ্যে আমরা অনুরূপ দৃষ্টিভঙ্গির প্রতিফলন দেখতে পাই। আই. এ. রিচার্ডসের মন্তব্যটিও লক্ষ্য করার · "সঞ্চারের কাজ অপ্রাসঙ্গিক এবং তিনি (শিল্পী) যা করেন তা স্বয়ংসুন্দর বা ব্যক্তিগতভাবে তাঁকেই তৃপ্তি দেয়।......অন্যেরা যে তা থেকে অভিজ্ঞতা লাভ করে তা তাঁর কাছে আকস্মিক বা গৌণ ব্যাপার বলে মনে হতে পারে।"৩২ যাই হোক্ এই দৃষ্টিভঙ্গির তাৎপর্য হ'ল অন্যের মুখ চেয়ে প্রকাশ করার অর্থ নিজেকে প্রকাশ করা নয়, যথার্থ প্রকাশ অনন্যসাপেক্ষ প্রকাশ।

এ যেমন একদিকের কথা, তেমনি আর একদিকের কথা হ'ল শিল্পের সার্থকতা সঞ্চারে। কেবলমাত্র প্রকাশেই শিল্পের উদ্দেশ্য শেষ নয়, শিল্প সম্ভোগের বিষয়, অন্যের উপভোগ্য না হওয়া পর্যন্ত শিল্প ব্যর্থ। যেমন রবীন্দ্রনাথ বলেছেন "নীরব কবিত্ব এবং আত্মগত ভাবোচ্ছ্বাস, সাহিত্যে এ দুটো বাজে কথা কোনো কোনো মহলে চলিত আছে।......আমাদের মনের ভাবের একটা স্বাভাবিক প্রবৃত্তিই এই, সে নানা মনের মধ্যে নিজেকে অনুভূত করিতে চায়।......জ্ঞানের কথাকে প্রমাণ করিতে হয় আর ভাবের কথাকে সঞ্চার করিয়া দিতে হয়। ......ভাবকে নিজের করিয়া সকলের করা ইহাই সাহিত্য, ইহাই ললিত কলা।"৩৩ টল্‌স্টয়ের 'সংক্রমণতত্ত্ব' বা 'ইন্‌ফেক্‌শন্ থিওরি'র কথাও এক—শিল্প মানুষের আবেগানুভূতির বহিঃপ্রকাশ নয়, মানুষের সঙ্গে মানুষের ভাববিনিময়ের উপায়।৩৪ বাস্তব জীবনের যে দৃষ্টান্ত শ্রীযুক্ত লিওনার্ড বি. মায়ার দিয়েছেন এ প্রসঙ্গে সেটিও লক্ষণীয়—আমরা যে শুধু একাকীত্বকেই অপছন্দ করি তা নয়, অন্যকে আমাদের মনের অংশীদারও করতে চাই।৩৫ রবীন্দ্রনাথের 'গানভঙ্গ' কবিতার অতি পরিচিত দুটি ছত্রের সুর একই—

একাকী গায়কের নহে তো গান, মিলিতে হবে দুইজনে
গাহিবে একজন খুলিয়া গলা, আরেক জন গাবে মনে।

উল্লেখ করা যেতে পারে যে 'সাহিত্য' শব্দটি এবং সংগীতে 'রাগ' কথাটি অনুরূপ অর্থ বহন করে। সাহিত্য শব্দটির ব্যুৎপত্তি যেমন মিলন বা অন্বয় ভাবসূচক 'সহিত' শব্দ থেকে ঘটেছে, তেমনি সংগীতে রাগ কথাটি এসেছে রঞ্জনকারক-রূপে—অর্থাৎ অন্যের মনোরঞ্জনের প্রশ্নটি থেকে যাচ্ছে।

আবেগবাদীরা সংগীতে এই দৃষ্টিভঙ্গিকে এইভাবে প্রয়োগ করেছেন যে সংগীত আত্মবিলাপ নয়, অন্যের মনের দরবারে আত্মনিবেদন। শিল্পীর অনুভূতিকে শ্রোতার হৃদয়ের বস্তু করে তোলা, সমভাবে উদ্বোধিত করাই সংগীতের কাজ। জার্মানীর বিখ্যাত সংগীতকার সি, পি, ই, বাক্ এক জায়গায় বলেছেন, "গায়ক যতক্ষণ না নিজে ভাবে বিভোর হচ্ছেন ততক্ষণ অন্যকে মুগ্ধ করতে পারেন না, সুতরাং শ্রোতার মনে ভাব জাগিয়ে তুলতে হলে, সেই সমস্ত অনুভূতিকে তাঁর নিজের মধ্যেই জাগিয়ে তুলতে হয়—তিনি তাঁর অনুভূতিকে সঞ্চারিত করেন এবং অতি প্রত্যক্ষভাবে তাঁদের সম-আবেগে অভিভূত করেন।"৩৬ একটি বিষয় লক্ষণীয় যে গায়ক, বাদক, নর্তক ও অভিনেতা প্রভৃতি পরিবেশক, যাঁরা দর্শক ও শ্রোতার সামনে আসেন, তাঁরা সঞ্চারের বিশেষ প্রেরণা অনুভব করেন এবং তাঁদের প্রকাশভঙ্গিতে সেই পরিচয় থেকে যায়। আবেগবাদীরা অবশ্যই বাস্তব জীবনে ভাবসঞ্চারের মধ্যে যে মনস্তত্ত্বটি থেকে যায় তার সঙ্গে গায়ক-বাদকের একই মানসিকতার সংগতি দেখিয়ে একথা বলবেন যে, আবেগাভিভূত কোনো ব্যক্তি যেমন অন্যের সামনে নিজেকে ব্যক্ত করার জন্য উন্মুখ হয়ে ওঠেন, তেমনি গায়ক-বাদকেরা শ্রোতার সামনে ভাবসঞ্চারের বিশেষ প্রেরণা অনুভব করেন। মোটকথা যাঁরা এই দৃষ্টিভঙ্গি দ্বারা চালিত তাঁদের মত হ'ল সংগীত যেহেতু আবেগসর্বস্ব এবং বাস্তব জীবনে যেমন ভাবাবেগ প্রকাশের মধ্যে অন্যের সহানুভূতি আকর্ষণের বা অন্যের মনে ভাবোদ্দীপনের আগ্রহ দেখা যায়, ঠিক একইভাবে সংগীত-শিল্পীদের মধ্যেও এই মনোভাবটি কার্যকরী হয়।

উদ্দেশ্য সম্বন্ধে দ্বিতীয় মতটির এই যে বক্তব্য আমরা পেলাম, এর যেমন যুক্তির দিক আছে তেমনি আবার কতগুলি অসংগতি বা ত্রুটির দিক রয়ে গেছে, সেগুলির উল্লেখ এ প্রসঙ্গে একান্তই প্রয়োজন ঃ—

প্রথমতঃ 'সঞ্চারই শিল্প' এই মতটিকে কঠোরভাবে গ্রহণ করার যে ত্রুটি, সে ত্রুটি উল্লেখের পূর্বে একথা বলে নেওয়া দরকার যে সর্বস্তরের শিল্পকর্মে শিল্পীরা সঞ্চার সম্বন্ধে সমভাবে সচেতন নন। যেমন গায়ক বা বাদকেরা,

যাঁরা শ্রোতা-সমক্ষে সঙ্গীত পরিবেশন করেন, তাঁরা যেমন সঞ্চারে আগ্রহী বা সঞ্চারের বিশেষ দায়িত্ব অনুভব করেন, তেমন সুর বা রাগরচয়িতারা, যাঁরা শ্রোতার অন্তরালে সঙ্গীত রচনা করেন, তাঁরা সে আগ্রহ বা দায়িত্ব অনুভব করেন বলে আমরা মনে করি না। সঞ্চারবাদীরা অবশ্য প্রত্যেক শিল্পকর্মেই শিল্পীদের সঞ্চারে একই আগ্রহের কথা বলবেন এবং এ কথাও বলবেন নেপথ্য শিল্পীদেরও শ্রোতা, পাঠক ও দর্শকের সঙ্গে একটি কাল্পনিক যোগ থেকে যায়। তা থাকলেও যে কথা আমরা মনে করি তা হ'ল, অন্যের সঙ্গে সম্পর্ক যেখানে প্রত্যক্ষ সেখানে নিজেকে জানানোর যে তাগিদ বা অন্যের সঙ্গে একাত্ম হয়ে ওঠার যে আকুলতা, একক বা নিঃসঙ্গ অবস্থায় সে বোধ স্তিমিত এবং এ বিষয়টিও লক্ষণীয় একান্ত ঘনিষ্ঠতায় বা নৈকট্যে যে অহংবোধের বিলুপ্তি ঘটে তার উন্মেষ হয় ব্যবধান বা বিচ্ছিন্নতায়। সুতরাং সঙ্গীতে সুর বা রাগস্রষ্টা নিভৃতে যখন রচনা করেন তখন নিজের সৃষ্টিতে নিজে মগ্ন হতে পারেন—অন্যের প্রভাব থেকে নিজেকে অপেক্ষাকৃত মুক্ত করতে পারেন। বলা প্রয়োজন যে এ কথা শুধু সুররচয়িতাদের সম্বন্ধেই নয়, সঙ্গীত-পরিবেশকদের সম্বন্ধেও। কেবল শ্রোতাপরিবৃত আসরই সঙ্গীত-পরিবেশনের স্থান নয়, বেতার-অনুষ্ঠানে গায়ক যখন সঙ্গীত পরিবেশন করেন, তখন তিনি জমজমাট আসরকে প্রত্যক্ষ করেন না এবং সেক্ষেত্রে তাঁর সঙ্গীত-চিন্তা যে অন্তর্মুখী হয়ে ওঠে তা অস্বীকার করার নয়। বেতার-অনুষ্ঠানে সঙ্গীতের সার্থক পরিবেশন ঘটে কিনা এ তর্কে আমাদের যাবার দরকার নেই. আমরা দেখতে পাচ্ছি এই অনুষ্ঠানের বহুল প্রচার ঘটেছে এবং বর্তমান সঙ্গীতের বিকাশের মূলে বেতারের বিশেষ অবদান রয়ে গেছে এবং বেতার অনুষ্ঠানের মাধ্যমেই শিল্পীদের সঙ্গীত-জীবনের বিকাশ ঘটেছে, সুতরাং বেতার-অনুষ্ঠানের সাঙ্গীতিক রীতি—বেতারের মাধ্যমেই যা বিশেষত্ব লাভ করেছে, তার আধারে এ কথা বলা যায় যে সঙ্গীত-আসর অপেক্ষা বেতার-অনুষ্ঠানে গায়কবাদকদের চিন্তা অন্তর্মুখী। গান জমিয়ে তোলার প্রশ্নটি যেমন শ্রোতা পরিবৃত আসরের ক্ষেত্রে ওঠে, সে প্রশ্ন বেতার-অনুষ্ঠানে ওঠে না, আসর জমানোর গান এক আর গায়নভঙ্গির সংযত ভূমিকা আর এক। যাই হোক্ এই কারণেই সঞ্চারবাদের বিরুদ্ধে প্রথম বক্তব্যই হ'ল সঞ্চারের দায়িত্ব বা চিন্তা সর্বস্তরের শিল্পকর্মে সমানভাবে থাকে না।

দ্বিতীয়তঃ সঞ্চারের প্রশ্নটি শিল্পের ক্ষেত্রে যদি বড় হ'ত তা হ'লে উচ্চাঙ্গের শিল্পসৃষ্টি সম্ভব হ'ত না। সঞ্চারের ক্ষেত্রে বাছবিচার থাকার কথা নয়, কে সমঝদার শ্রোতা আর কে অরসিক বা কে কোন্ স্তরের বোদ্ধা এ

হিসাব-নিকাশ অবান্তর। সঞ্চারিত করাই যখন শিল্পের কাজ তখন প্রত্যেক শিল্পকে সঞ্চারযোগ্য বা সুগম হতে হবে, কিন্তু বাস্তবে দেখা যায় শিল্প ও সঙ্গীতের নানা স্তর রয়ে গেছে, বিদগ্ধ শ্রোতাদের জন্য যে সঙ্গীত, সে সঙ্গীত জনরুচির অনুকূল নয়, জনরুচিকর সঙ্গীত বিদগ্ধ শ্রোতাদের কাছে তৃপ্তি-বিধায়ক নয়। সুতরাং সঞ্চারের প্রশ্নটি সাধারণভাবে শ্রোতৃসমাজকে নিয়ে নয়, এ প্রশ্ন এক এক সমাজের।

তৃতীয়তঃ 'সঞ্চারই শিল্প' এই মূল নীতিটিকে কঠোরভাবে গ্রহণের সবচেয়ে বড় আপত্তি হ'ল এই যে, শ্রোতা, দর্শক ও পাঠকবর্গের চিত্তবৃত্ত চরিতার্থ করা শিল্পের লক্ষ্য এমন একটি চিন্তা শিল্পীর মনে প্রাধান্য লাভ করলে শিল্পসৃষ্টিতে শিল্পীর ঐকান্তিকতা বা আন্তরিকতা লোপ পায়, শ্রোতার সন্তোষবিধানের উদ্দেশ্যে যে সুরের সৃষ্টি তা সঙ্গীতকে অবনমিত করে[৩৭] এবং আবেগবাদে সঞ্চারের অর্থ যেহেতু শ্রোতার আবেগ-উদ্দীপিত করা সেহেতু এই উদ্দেশ্য যেখানে মুখ্য, সঙ্গীত সেখানে আবেগের স্থূলভঙ্গিতে পর্যবসিত হতে বাধ্য। আবেগবাদে যাঁরা সঞ্চারের প্রশ্নটিকে বড় করে দেখেন না, তাঁরা নিশ্চয়ই এ কথা বলবেন আবেগ-প্রকাশের অর্থ আবেগআধিক্য দেখানো নয়, --গায়কের অতি-ভাবাবেগ উদ্দেশ্যমূলক এবং মূল সত্যের অপলাপ। কোনো এক সমালোচক বলেছেন, "শ্রোতাকে অভিভূত করতে গিয়ে শিল্পীর পক্ষে কখনই অভিভূত হয়ে পড়া চলে না, তাহলে কলাকৌশলের উপর তাঁর যে আয়ত্ত তা তিনি সেই মুহূর্তেই হারিয়ে ফেলবেন।"[৩৮] এ ক্ষেত্রে কলা-কৌশলের অর্থটিকে আমরা প্রকাশভঙ্গি অর্থেই ধরে নেবো, ঠিক টেক্‌নিক অর্থে নয়, কারণ আবেগবাদ বিশেষ সৃজনবৃত্তি মানে না। সুতরাং এ কথার তাৎপর্য গায়ক শ্রোতার ভাবোচ্ছ্বাসে অনুপ্রাণিত হয়ে শ্রোতাকে অধিকতর উদ্দীপিত করার জন্য তৎপর হয়ে উঠলে গায়নভঙ্গি অসংযত ও অবিন্যস্তরূপ ধারণ করে। সঞ্চারই শিল্পের লক্ষ্য এই মতটিকে নির্বিচারে গ্রহণ করার অসুবিধা হ'ল এই।

আবেগবাদের পরিপ্রেক্ষিতে এতক্ষণ আমরা সঙ্গীত তথা শিল্পের উদ্দেশ্য সম্বন্ধে এই যে দুটি মতের আলোচনা করলাম, তার একটিতে সঙ্গীতকে শিল্পীর উপলব্ধি বা ধ্যানসর্বস্ব বলা হয়েছে আর অন্যটিতে শিল্পীর ভাব ও ভাবনাকে সঞ্চার-সাপেক্ষ তথা শ্রোতাকেন্দ্রিক করে তোলা হয়েছে। বলা বাহুল্য দুটি মতই চরম ভাবাপন্ন। এই কারণেই একটি আপসমূলক মতের অস্তিত্ব দেখা যায়, যা উপরোক্ত মত দুটির সমন্বয় বা মধ্যপন্থা, যার বক্তব্য হ'ল শিল্পী সঞ্চারের প্রবৃত্তির দ্বারা চালিত না হয়ে একান্তভাবে সৃষ্টির

প্রেরণায় বা প্রকাশের তাগিদেই সৃষ্টি করেন, তবে সঞ্চারের প্রবৃত্তিটি শিল্প-রচনাকালে শিল্পীর মনে প্রচ্ছন্ন থেকে যায়। এই মতের সমর্থন আমরা পাই আই, এ, রিচার্ড্‌স্‌ এর মধ্যে। শ্রীযুক্ত রিচার্ড্‌সের মতে যদিও শিল্প সঞ্চার-মূলক ক্রিয়ার শ্রেষ্ঠ মাধ্যম তবুও "শিল্পী সাধারণতঃ তাঁর রচনাকালে ইচ্ছাকৃত ভাবে বা সচেতনভাবে সঞ্চারের চেষ্টায় লিপ্ত থাকেন না, জিজ্ঞাসিত হলে তাঁর পক্ষে এ কথা বলাই সম্ভব যে সঞ্চারের কাজটি অপ্রাসঙ্গিক, বড় জোর গৌণ ব্যাপার।"৩৯ আই, এ, রিচার্ড্‌স্‌ আলোচনা প্রসঙ্গে বলেছেন, অবশ্য কেউ কেউ আছেন যাঁদের মনে যশোলাভের অদম্য স্পৃহা থেকে যায়, কিন্তু অনেকে সেই প্রবৃত্তি থেকে মুক্ত এবং বেশীর ভাগ ক্ষেত্রে দেখা যায় শিল্পীর আত্মতৃপ্তি এবং ঔচিত্যবোধের মাধ্যমে সঞ্চারের কাজটি সফল হচ্ছে, তাই এ কথা বলবার যে "সঞ্চারের সচেতন চেষ্টা তেমন ফলপ্রসূ হয় না, যেমন হয় অচেতন পরোক্ষ প্রয়াস।"৪০ উল্লেখযোগ্য, যাঁরা সঞ্চারে আগ্রহী রিচার্ড্‌স্‌ মহাশয়ের মতে তাঁরা নিম্নস্তরের শিল্পী। যাই হোক্‌ আমরা এমন একটি মতের সম্মুখীন হই, যে মত সঞ্চারের প্রবৃত্তিকে প্রাধান্য দেয় না, একটি গৌণ ব্যাপার বলে মনে করে। আবেগবাদের আধারে মতটি এইভাবে প্রযোজ্য যে শিল্পীর আত্মপ্রকাশই মুখ্য, এবং অন্যকে উদ্দীপিত করা শিল্পী-মনের অচেতন প্রবৃত্তিমাত্র; সংগীতের ক্ষেত্রেও একই বক্তব্য, নিজেকে ব্যক্ত করার প্রেরণা থেকেই সুরের জন্ম, শ্রোতার মর্মস্পর্শী হ'ল কিনা এ চিন্তা গৌণ।

উদ্দেশ্য সম্বন্ধে শেষোক্ত মতটিকেই যুক্তিসঙ্গত বলে মনে করি। সৃষ্টি যেখানে উদ্দেশ্য প্রণোদিত সেখানে মহৎ কিছু বা উন্নত কিছু ঘটা সম্ভব নয়। শিল্প প্রচলিত রুচিকে উপেক্ষা করে না এ যেমন সত্য তেমন প্রচলিত রুচির দ্বারা যে নিয়ন্ত্রিত নয়, এ কথাও একই ভাবে সত্য। প্রকৃতপ্রস্তাবে শিল্পীর প্রেরণার উৎস তাঁর সৃষ্টিধর্মী মন, অবশ্য সে মনকে আমরা প্রচলিত রুচি বা রীতি-নিরপেক্ষ বলে ধরে নিতে পারি না, শিল্পীর অচেতন মনে তার অস্তিত্ব অবশ্যই থেকে যায় এবং থাকে বলেই শিল্পী তাঁর সৃষ্টবস্তুটি অন্যের ভোগ্য-বস্তু হোক্‌ এমন একটি গোপন বাসনাও করে থাকেন, কিন্তু সেই গোপন বাসনাটি যেখানে শিল্পীর সচেতন মনকে অধিকার করে বসে সেখানে তাঁর সৃষ্টরূপটি যে চলতি রুচির সামগ্রী হয়ে দাঁড়ায় তা অবিসংবাদিত সত্য। প্রয়োজনের জগতের সঙ্গে শিল্পজগতের নীতির পার্থক্য বোধ করি এখানেই, বাস্তব জীবনে প্রয়োজনের স্বার্থে মানুষের মনে সঞ্চারের চেতনা সদাজাগ্রত কিন্তু শিল্পের জগতে সৃষ্টির স্বার্থে সঞ্চারের চেতনা শিল্পীর মনে একান্তই প্রচ্ছন্ন। আমাদের আলোচ্য মতবাদ হ'ল আবেগবাদ এবং আবেগবাদের যে তাৎপর্য

আমরা লক্ষ্য করেছি তার সঙ্গে সঞ্চার সম্বন্ধে শেষোক্ত অভিমতের বিশেষ সঙ্গতি দেখতে পাই। আবেগবাদ আবেগবৃত্তির স্বাভাবিক ক্রিয়াকেই সঙ্গীত বা শিল্পের নিয়ন্তারূপে গণ্য করেছে সুতরাং শিল্পীর আত্মপ্রকাশই মুখ্য—সঞ্চারিত হওয়ার চিন্তা গৌণ।

এতক্ষণ আবেগবাদের অন্তর্গত যে বিষয়গুলি নিয়ে আলোচনা করা গেল তা হ'ল আবেগবৃত্তি, আবেগভঙ্গি এবং আবেগপ্রকাশের উদ্দেশ্য। এখন এই মতবাদের আলোচনায় যে বিষয়টি নিয়ে বলা বাকী রয়ে গেছে, সেই বিষয়টি হ'ল শ্রোতার উপলব্ধি। প্রকাশের উদ্দেশ্য সম্বন্ধে আলোচনায় আবেগবাদের পরিপ্রেক্ষিতে আমরা এই মতকেই সমর্থন করেছি যে শিল্পীর মনে একটি গোপন বাসনা থেকে যায় যে তাঁর মনোভাব অন্যের হৃদয়বৃত্তিকে স্পর্শ করুক সুতরাং শ্রোতার মনেও অনুরূপ মনোভাবের উদ্রেক না হওয়া পর্যন্ত সঙ্গীত বা শিল্পের সার্থকতা আসতে পারে না। এ প্রসঙ্গে একটু বলবার আছে। প্রকৃতপ্রস্তাবে শিল্পীর কাছে সঞ্চারের প্রশ্ন মুখ্য না গৌণ এ বিচার বা শিল্পী সঞ্চার সম্বন্ধে সজাগ না নির্বিকার এ মনস্তত্ত্ব বিশ্লেষণ শিল্পের স্বরূপ উদ্ঘাটনের পক্ষে বিশেষ ফলপ্রসূ নয়। যে প্রশ্ন অপরিহার্য তাহ'ল শিল্পের প্রতি অন্যের অধিকারের প্রশ্ন। আমরা দেখি শিল্প তার নিজের গুণেই অন্যকে আকৃষ্ট করে, আর পাঁচজনের উদ্দেশ্যে প্রস্তুত বা নিবেদিত এমন ধারণার প্রতি চেতনশূন্য হয়েও মানুষ ছুটে যায় শিল্পের আকর্ষণে, কর্মব্যস্ত মানুষও দূর থেকে ভেসে আসা কোনো সুরের স্পর্শে অন্যমনস্ক হয়ে ওঠে, রাজপথে অঙ্কনরত কোনো শিল্পীর আঁকা ছবি দেখতে পথচারী থমকে দাঁড়ায়, শিল্প তাদের ভোগের জন্য এ চেতনায় মানুষ শিল্প উপভোগ করে না, শিল্প উপভোগ্য বলেই মানুষ আকৃষ্ট হয় এবং মানুষ তার স্বভাবধর্মে ও সহজাত অধিকারের বশে শিল্পের প্রতি নৈকট্য অনুভব করে। সুতরাং বড় কথা হ'ল শিল্পের ভোগ্যবস্তু হয়ে ওঠা, শিল্পের সেই গুণের অভাব ঘটলেই তার সঞ্চার-ক্ষমতা লোপ পায়। শিল্পী সঞ্চার করতে চাইছেন কি না সে প্রশ্ন মুখ্য নয়, মুখ্য হ'ল শিল্প সঞ্চারিত হতে পাচ্ছে কিনা এবং সঞ্চারিত হলে যে শিল্পীর সচেতন বা অচেতন মনের বাসনার পূর্তি ঘটে এ কথা বলা নিষ্প্রয়োজন। তবে এখানেও প্রশ্ন আছে সমাজ ও শ্রেণীর, সমাজ ও শ্রেণী নির্বিশেষে শিল্পের আবেদন কার্যকরী—এ ধারণা ভ্রান্ত। আমরা আবেগবাদে আলোচনা করেছি যে সাঙ্গীতিক রূপের সঙ্গে অভ্যস্ত না হওয়া পর্যন্ত তা উপভোগের সামগ্রী হয়ে উঠতে পারে না অর্থাৎ শৈল্পিক রূপের সঙ্গে অভ্যস্ত হওয়ার অপরিহার্যতা—এর অর্থ স্বভাবধর্মের সঙ্গে শিক্ষার আনুকূল্য এবং

এই কারণেই সংগীত যে সাহিত্যসেবীকে মুগ্ধ করবে বা চিত্রকলা যে গায়ককে আকর্ষণ করবে, ভারতীয় সংগীত যে পাশ্চাত্ত্যের শ্রোতার কাছে সমাদৃত হবে বা অভিজাত সংগীত যে গ্রামের মানুষের অন্তরের বস্তু হয়ে উঠবে—তা হতে পারে না। ভাবসঞ্চারের পাত্রভেদ রয়ে গেছে এবং শিল্পে সঞ্চারের এই ভেদ অবশ্যই মানতে হবে। এখানেই শিল্পীর নিজস্ব ক্ষেত্রে স্বাধীনতার প্রশ্ন। উচ্চাঙ্গের রাগ বা সংগীত-রচনায় শিল্পী সর্বশ্রেণীর শ্রোতার চিন্তা থেকে বিমুক্ত হয়ে যে আত্মনিয়োগ করেন তার সার্থকতা উচ্চাঙ্গের শ্রোতার রস-তৃপ্তি বিধানে,—তা আপামর সাধারণের চিত্তস্পর্শী নয় বলে ব্যর্থ প্রতিপন্ন হয় না।

মোট কথা, আমরা যেভাবেই হোক্ সঞ্চারের অপরিহার্যতাকে মেনে নিতে বাধ্য এবং আবেগবাদে ভাবসঞ্চার বলতে প্রত্যক্ষ ভাবোদ্দীপনকেই বোঝাবে।

সংগীতে আবেগবাদের পক্ষে যে সমস্ত বক্তব্য রয়ে গেছে যতদূর সম্ভব সেই বক্তব্যগুলিকে গুছিয়ে আমরা বলেছি এবং বক্তব্যগুলিকে পেশ করতে গিয়ে যে সব ক্ষেত্রে আপাতবিরোধ দেখা দিয়েছে, এই মতবাদের আধারে সেগুলির মীমাংসা করার চেষ্টা করেছি। এখন যে মূল কাঠামোর উপর মতবাদটি রূপ পেয়েছে প্রকৃতপক্ষে তা সুদৃঢ় কিনা তার সমীক্ষায় আমরা অগ্রসর হব। তার আগে মূল বক্তব্যটিকে সংক্ষেপে একবার বলে নেওয়া দরকার—

সংগীত আবেগসঞ্জাত এবং আবেগের স্বতঃ-উদ্‌গত রূপ, বুদ্ধিবৃত্তির আনুকূল্যে সংগীতের রূপসৃষ্টি ঘটে না। অর্থাৎ সংগীতের ক্রিয়া বিশুদ্ধ অন্তঃক্রিয়া। সংগীতে কলানৈপুণ্যের দাম সেই পরিমাণ, যে পরিমাণে তা মনের স্বাভাবিক গতিতে বিকশিত, তার বাইরে যা তা বৌদ্ধিক, সুতরাং তা অসাংগীতিক--সংগীতের স্বাভাবিক গতিভঙ্গি হ'ল এর প্রকৃত শিল্পকলা। শিল্পীকে সংগীতের গতিপ্রকৃতি তথা রূপ-বৈচিত্র্য জানতে হয়, আয়ত্ত করতে হয়, যেমনভাবে সামাজিক মানুষকে ভাববিনিময়ের ভঙ্গিগুলির সঙ্গে অভ্যস্ত হতে হয় এবং মনের অন্তরালে রূপ-বৈচিত্র্যের যে ধারণা বা প্রতীতি থেকে যায়, তারই আধারে শিল্পীর নিজস্ব অনুভূতি নতুন রূপ নিয়ে প্রকাশ পায় এবং যেহেতু সংগীত আবেগোদ্গত রূপ সেহেতু শ্রোতার হৃদয়বৃত্তি সুরের ভাবতাৎপর্যে উদ্বুদ্ধ হয়ে ওঠে। এই হ'ল আবেগবাদের মূল কথা।

এখন বিরুদ্ধ পক্ষের মতামতগুলি বিবৃত করা যেতে পারে—প্রথমতঃ, সংগীত আবেগবৃত্তিজাত, এই অভিমতটির বিপক্ষে কি যুক্তি দেখানো হয়

আপাততঃ তার কোনো উল্লেখ আমরা করবো না, কারণ ভাববাদের অন্তর্গত আবেগবাদেরই পাশাপাশি আর একটি মত—প্রকাশবাদও আবেগবৃত্তিকে সঙ্গীত ও শিল্পে স্বীকার করে থাকে, সুতরাং ঠিক এই প্রসঙ্গে আবেগ-বৃত্তির বিরুদ্ধ-সমালোচনা নিষ্প্রয়োজন। এখনকার মত আমরা ধরে নিচ্ছি সঙ্গীত বা শিল্পসৃষ্টির মূলে আবেগবৃত্তির অস্তিত্ব আছে,—কিন্তু প্রশ্ন হচ্ছে, যে প্রশ্ন প্রকাশবাদীরা তোলেন এবং বলে নেওয়া প্রয়োজন যে প্রকাশবাদের দৃষ্টিকোণ থেকে না দেখলে আবেগবাদের দুর্বল দিকগুলি নজরে পড়ে না এবং আরো বলা দরকার এই দুর্বল দিকগুলির সংস্কারের মধ্যে দিয়েই প্রকাশবাদের প্রতিষ্ঠা, যাই হোক্‌—শিল্প বা সঙ্গীতকে নিছক আবেগবৃত্তির পরিণাম বললে লৌকিক আবেগভঙ্গির সঙ্গে শিল্পকলার পার্থক্য থাকে কোথায়? 'শিল্প' নামের সঙ্গে 'কলা-নৈপুণ্য' কথাটির যে অনুষঙ্গ রয়ে গেছে তাকে স্বাভাবিক প্রকাশভঙ্গি বলে ব্যাখ্যা দিলে ব্যাখ্যা নিশ্চয়ই সন্তোষজনক হয় না—শিল্পকলা আবেগাত্মক ক্রিয়ার অতিরিক্ত কিছু এ অভিমতের মধ্যেই যুক্তির সন্ধান রয়ে গেছে। সঙ্গীত আনন্দবেদনার লৌকিক অভিব্যক্তি, আমাদের অভিজ্ঞতা তা বলে না, সঙ্গীতের সুর রোদনের সুর নয়, সঙ্গীতের সুরে মনোবেদনা প্রচ্ছন্ন থাকলেও তা সঙ্গীতই—এই যে বিশেষত্ব তা অবশ্যই নিছক আবেগবৃত্তির ফলশ্রুতি নয়? আরো বলবার, যে মানবিক লক্ষণ নিয়ে জীবজগতে মানুষের আবির্ভাব, কালের প্রবাহে তার যে প্রভূত বিকাশ ঘটেছে অর্থাৎ বুদ্ধিশক্তি ও প্রকাশশীলতার যে প্রবৃদ্ধি ঘটেছে, বিবর্তনই তার সাক্ষ্য। সুতরাং এ কথাই সত্য যে, আদিম মানুষের কাছে যা শুধু অনুভূতির বস্তু ছিল, উন্নত মানুষের কাছে তা সৃষ্টির প্রেরণা হয়ে ওঠে এবং সেই সৃষ্টির ফলই হ'ল শিল্পকলা। তাই আদিম মানুষের প্রথম স্বরোচ্চারণ ভাবোত্তেজনার পরিণাম হলেও প্রকৃত সঙ্গীতের উদ্ভব হয়েছে সৃজনবৃত্তি বা প্রকাশবৃত্তির উন্মেষ ঘটায়। উল্লেখ প্রয়োজন যে মানুষ কেবল নিজেকেই প্রকাশ করেনি, জানার ভেতর দিয়েই নিজেকে ব্যক্ত করেছে। তাই যে সুর মানুষের কণ্ঠে নিঃসৃত হয়েছে সে সুর একান্তভাবে মানুষের নিজের, এ ধারণা নির্ভুল নয়—আমরা যা মনে করি, ধ্বনিকে সঙ্গীতে পরিণতি দেবার প্রেরণা মানুষ শুধু নিজের ভেতর থেকে সংগ্রহ করেনি অর্থাৎ সোচ্চার ধ্বনির মধ্যে দিয়েই মানুষ সঙ্গীতকে খুঁজে পায়নি, তাকে ঘিরে যে প্রকৃতির ধ্বনি-পরিমণ্ডল ছিল, তার ভেতর থেকেও এই প্রেরণা এসেছে! প্রকৃতির সরস সুরধ্বনির প্রতি হয়ত কোনো অচেতন মুহূর্তে মানুষের শ্রুতি আকৃষ্ট হয় এবং ধীরে ধীরে প্রাকৃত ধ্বনির রূপ-বৈচিত্র্যের প্রতি মন সঞ্চালিত

হয়। প্রকৃতিতে মনুষ্যসৃষ্ট সঙ্গীতের স্পষ্ট আদল না থাকলেও সাঙ্গীতিক রূপের ছায়া রয়ে গেছে এবং শ্রুতি-আহৃত প্রকৃতির যে সুর-উপাদান আদিম মানুষের স্মৃতির অতলে সঞ্চিত ছিল, সেই স্মৃতিসঞ্চিত সুরপ্রতীতি সঙ্গীতের রূপ-নির্মাণে মানুষের অজ্ঞাতেই সাহায্য করেছে, এ কথা মেনে নেওয়া অমূলক নয়। এ তো গেল সুরোৎপত্তির কথা।

সঙ্গীত-শিল্পের সূচনা স্বরগ্রামের উদ্ভবের মধ্যে। লক্ষণীয় যে আবেগের স্বাভাবিক ধ্বনির উত্থান-পতনের মধ্যে কোনো ছেদ নেই, স্বল্প পরিসরে তার একটানা উঁচু-নীচু আবর্তন,—হারমান হেল্‌ম্‌হোলৎস এক জায়গায় বলেছেন, সঙ্গীত ছন্দ ও স্বরগ্রামের ক্ষেত্রে নির্দিষ্ট মাত্রাকে প্রবর্তিত করেছে, প্রকৃতির মোটমুটি উপস্থাপনও যার মাধ্যমে একেবারে অসম্ভব, কারণ বেশীর ভাগ আবেগাত্মক কণ্ঠস্বর ধীর সুর-পরিবর্তনের দ্বারা সূচিত। বিভিন্ন রঙের ছোট ছোট চৌক ঘরকাটা কাপড়ের উপর যে সূচিকর্ম হয় তার মাধ্যমে নিখুঁত কোনো ছবির প্রতিকৃতি পাওয়া যেমন সম্ভব নয় তেমন (সঙ্গীতে) প্রকৃতির অনুকরণ অসম্ভব।৪১ এ প্রসঙ্গে মন্তব্যটি উদ্ধৃত করার সার্থকতা এই যে সঙ্গীতে আরোহণ-অবরোহণের মধ্যে যে স্বরসোপান রয়ে গেছে তার অস্তিত্ব আবেগের স্বাভাবিক সুরে নেই, সুতরাং এ কথাই ধরে নিতে হয় সঙ্গীত ও আবেগাত্মক ভঙ্গি অনন্যরূপ নয় এবং সঙ্গীত আবেগানুভূতির বিশিষ্ট রূপ বা সাঙ্কেতিক রূপ নিয়েছে। মোট কথা, সঙ্গীত আবেগানুভূতির প্রত্যক্ষ পরিণাম—এ মত এ যুগের তাত্ত্বিকদের কাছে প্রত্যাখ্যাত। প্রকাশবাদীরা বলেন, সঙ্গীতের ইতিহাস ভাবপ্রকাশের প্রয়োগরীতির ক্রমোন্নয়নের ইতিহাস।৪২ আঙ্গিকের উদ্ভব ও বিকাশের সঙ্গে সঙ্গেই সঙ্গীত ভঙ্গিমূলক ভাষা বা জেস্চার ল্যাঙ্গোয়েজ (আমরা ভঙ্গিমূলক ভাষার যে অর্থ করেছি সেই অনুসারে) থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে প্রত্যয়মূলক ভাষা বা কনসেপচুয়াল ল্যাঙ্গোয়েজে রূপান্তরিত হয়েছে। আমরা যা মনে করি, সঙ্গীত হৃদয়বৃত্তিজাত হলেও একান্তভাবে আবেগ-অনুভবের ফলশ্রুতি নয়, আবেগানুভূতির সৃষ্টরূপ বা শৈল্পিক রূপ। স ধ্‌ ণ্‌ র, র গ ম প ম গ র জ্ঞ র স—জয়জয়ন্তীর এই স্বরবিন্যাস বা ম জ্ঞ ম ধ, প ধ ণ ধ ম, ম প ধ ম জ্ঞ র স—বাগেশ্রীর এই বিন্যাসকে শুধু অনুভবেই পাওয়া যায় নি একে সৃষ্টি করতে হয়েছে, রূপে সজ্জিত করতে হয়েছে। শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গারের কথায় বলতে হয় শৈল্পিক নীতি এবং স্বভাবনীতি এক নয়,৪৩ আবেগমূলক ধ্বনিব্যঞ্জনায় সৃষ্টির সন্ধান নেই,৪৪ কিন্তু সঙ্গীতের সুরমূর্চ্ছনায় সৃষ্টির নিদর্শন থেকে গেছে।

আবেগবাদকে সমর্থন করতে গেলে আমরা মেনে নিতে বাধ্য যে শিল্পীরা বিশেষ ভাবোত্তেজনার মুহূর্তে শিল্পসৃষ্টি করেন, কিন্তু শিল্পীরা বস্তুতঃই শিল্পসৃষ্টি-মুহূর্তে তীব্র উত্তেজনা অনুভব করেন, এমন ধারণা সম্বন্ধে ঐকমত্য তাত্ত্বিকদের মধ্যে এমনকি শিল্পীদের মধ্যেও নেই। একথা ঠিক যে শিল্পীদের পক্ষে নিজেদের আবেগমুহূর্ত সম্বন্ধে কিছু অনুমান করা সুকঠিন, কারণ আবেগ ও চিন্তার সহাবস্থান সম্ভব নয়—চিন্তার প্রয়াস আবেগকে স্তিমিত করতে বাধ্য, তবুও শিল্পীরা যে কথা বলবার চেষ্টা করেন তা থেকে এমন ধারণা করা যায় না যে শিল্পমাত্রই তীব্র উত্তেজনার ফল। বরং বিপরীত কথা বলতে শুনি, যেমন ওয়ার্ড্স্‌ওয়ার্থ বলেছেন, মানসিক প্রশান্তির মধ্যে যে অনুভূতির উদ্ভব তাই কাব্যের উৎস,৪৫ টি, এস, ইলিয়টের কথাটিও লক্ষণীয়—কাব্য মুহূর্তের আবেগমুক্তি নয়, আবেগ থেকে নিষ্কৃতি।৪৬ মনোবৈজ্ঞানিকেরা তীব্র অনুভূতির যে ব্যাখ্যা দেন তাহ'ল -মনের কোনো প্রবৃত্তি বা প্রবণতার উদয় হ'ল ভাবোন্মেষের কারণ, তবে গতানুগতিক চিন্তা বা কর্মপ্রবৃত্তি অনুভূতিহীন—প্রবণতা যেখানে বিঘ্নিত, প্রবৃত্তি যেখানে অচরিতার্থ সেখানেই আবেগোত্তেজনার উদ্রেক।৪৭ কিন্তু এমন ঘটনা প্রাত্যহিক জীবনে নিয়তই ঘটে—তা থেকে শিল্পের জন্ম হয় না, তীব্র অনুভূতি শিল্পসৃষ্টির উৎস হলে মানুষমাত্রই শিল্পী হয়ে উঠতে পারতো। অনেকে বলে থাকেন শিল্পীমাত্রই অনুভূতি-প্রবণ এবং এই অনুভূতি-প্রবণ মনই শিল্পের ভিত্তিভূমি—এ সম্বন্ধে মনস্তত্ত্বের দৃঢ় সমর্থন আছে এমন তথ্য আমাদের হাতে নেই।৪৮ সোচ্চার ধ্বনি স্বরসৃষ্টিকে সম্ভাবিত করলেও সঙ্গীতসৃষ্টির অনুকূল এ কথা যুক্তিগ্রাহ্য নয়।

বলা হয় গায়নভঙ্গির স্বভাবজাত বৈশিষ্ট্যের কথা, সুরের নানা গতিপথে কণ্ঠের অনায়াসগম্যতার কথা—বলা হয়, সুর যেন নির্ঝরিণীর স্রোতের মত গায়কের কণ্ঠে নিঃসৃত হচ্ছে—এই স্বতঃস্ফূর্ততার কথা মেনে নিয়েও যে কথা বলবার তাহ'ল, আঙ্গিক ক্রিয়া আবেগচালিত হলেও (যদি না তা অভ্যাসগত হয়) শিল্পীর কণ্ঠনিয়োজনের সহজাত নৈপুণ্যকে সূচিত করে।

সঙ্গীত সমগ্র শিল্প-গোষ্ঠীর অন্যতম প্রজাতি, সুতরাং সঙ্গীতের বিশেষ বৈশিষ্ট্য অন্য শিল্পে প্রতীয়মান না হওয়া পর্যন্ত এই বৈশিষ্ট্যের ভিত্তিতে স্বরূপ-নিরূপণ অব্যাপ্তিদোষে দুষ্ট হয়ে পড়ে। সুর যে স্বতঃস্ফূর্তভাবে কণ্ঠনিঃসৃত হয়, সেই স্বতঃস্ফূর্ত রূপ কবির বাঙ্‌ময় অভিব্যক্তিতে, ভাস্করের খোদাই কর্মে, স্থপতির সৌধনির্মাণে অনুপস্থিত। কাজেই আবেগের স্বতঃস্ফূর্ত রূপ শিল্পের সর্বাত্মক স্বরূপের নিদর্শন হয়ে উঠছে না।

দ্বিতীয়তঃ, সংগীতকে আবেগভঙ্গিরূপে গণ্য করার বিরুদ্ধে প্রকাশবাদীরা এ কথাই বলবেন যে আমাদের নিত্য ব্যবহারের ভঙ্গিগুলি ভাবপ্রকাশের পক্ষে পর্যাপ্ত নয় বলেই শব্দসংকেতের সৃষ্টি হয়েছে, মানুষ শুধুমাত্র নিজেকে ব্যক্ত করতেই চায়নি, নিজেকে বোঝাতে ও জানাতে চেয়েছে এবং এই বোঝানো ও জানানোর তাগিদেই সংকেতের উদ্ভব। শব্দসংকেত তথা ভাষা হ'ল মনুষ্য-সভ্যতার প্রতীক—অজ্ঞান অন্ধকার থেকে জ্ঞানের আলোকের দিকে প্রথম পদক্ষেপ এই শব্দসংকেতেই সূচিত হয়। ভাষা একদিক থেকে যেমন জ্ঞানবিজ্ঞানের একমাত্র এবং শিল্প-সংস্কৃতির অন্যতম বাহন, তেমন ব্যবহারিক জীবনের ভাবসঞ্চারের অপরিহার্য মাধ্যম। প্রচলিত আবেগভঙ্গি ভাবানুভূতির মূলীভূত অর্থকে ব্যঞ্জিত করলেও জীবনের বিভিন্ন পরিবেশ, ঘটনা ও অভিজ্ঞতার মধ্যে দিয়ে যে বিচিত্র অনুভূতির উন্মেষ ঘটে সেগুলিকে চিহ্নিত করার সামর্থ্য তার নেই, এবং থাকলেও তা অকিঞ্চিৎকর অর্থাৎ সমগ্র ভাবানুভূতির যে ব্যাপ্তির দিক রয়েছে সেখানে সে রিক্ত, ভাষা সেখানে পূর্ণ সামর্থ্যের অধিকারী। সংগীত সম্বন্ধে প্রকাশবাদীদের একই অভিমত—অনুভূতির উপলব্ধি ও অভিজ্ঞতাকে বিবৃত তথা সঞ্চারিত করার প্রয়োজনেই স্বরসংকেতের সৃষ্টি, আবেগাত্মক সুর আবেগ প্রকাশেই ক্ষান্ত কিন্তু সংগীত ভাব-উপলব্ধিকে সম্প্রসারিত করতে ও নানাভাবে সংকেতিত করতে সমর্থ। সুতরাং প্রকাশবাদীদের অভিমত অনুযায়ী সংগীতের বিকাশ বিশেষ কোনো আবেগভঙ্গির বিকাশ নয়, সুরের সংকেতমূলক ভাষার ক্রমবিবর্তন।

তৃতীয়তঃ, মনে হতে পারে সংগীত একান্তভাবে আবেগানুভূতির ফলশ্রুতি,—এ অভিমতকে সমর্থন না করার অর্থ সংগীতের প্রত্যক্ষ প্রতিক্রিয়াকে অস্বীকার করা। আবেগবাদীরা তাই মনে করেন, তাঁরা বলতে চান সংগীতের ভাবোদ্দীপকতা সর্বজনবিদিত—যে সম্বন্ধে কোনো দ্বিমত নেই এবং ভাবোদ্দীপকতাকে মেনে নেওয়ার অর্থ সংগীতের আবেগধর্মিতাকে স্বীকার করে নেওয়া। বিষয়টিকে আরো একটু স্পষ্ট করা যেতে পারে, ভাবের রূপ যেখানে প্রত্যয়মূলক বা সংকেতমূলক সেখানে রূপের সঙ্গে রূপসম্ভোগকারীর হৃদয়ের যোগ প্রত্যক্ষ নয়, মধ্যবর্তী ভাবানুষঙ্গের স্তর রয়ে গেছে। কিন্তু ধ্বনি যেখানে আবেগময় সেখানে কোনো ধারণা বা প্রত্যয়ের অবকাশ নেই, ভাবের স্পষ্ট প্রতিচ্ছবি সুতরাং প্রভাব প্রত্যক্ষ। সেদিক থেকে আবেগবাদীদের আত্মপক্ষ সমর্থনের এমন একটি প্রয়াস থাকতে পারে যে সংগীতের এই ভাবোদ্দীপকতার মূলে হ'ল সুরের আবেগময়তা। এ সম্বন্ধে প্রথম বক্তব্য—আবেগময়তার গুণেই যে সংগীত ভাবোদ্দীপিত করে এমন যুক্তি দৃঢ়-

ভিত্তিক নয়। এখানে সম্পর্ক সঙ্গীতের সঙ্গে শ্রোতার, সুতরাং এ কথা ধরে নেওয়া অযৌক্তিক হবে না যে ধ্বনি ও ছন্দের প্রভাবেই ভাবোন্মেষ ঘটে এবং বলা প্রয়োজন, এ বিষয়ে বিভিন্ন শিল্পতাত্ত্বিকদের সমর্থনও রয়েছে।৪৯ আবেগ-বাদীরা এমন কথা অবশ্যই বলতে পারেন, ধ্বনি ও ছন্দ,—রঙ্, পাথর প্রভৃতি শৈল্পিক উপাদানের মত বস্তুময় পদার্থ নয়, আবেগবৃত্তির সঙ্গে এই উপাদান-গুলির অন্বয়ী সম্পর্ক রয়ে গেছে, যার ফলেই অন্যের চিত্তবৃত্তি উদ্দীপিত হয়। কিছু পরিমাণ আবেগাত্মকতার নিদর্শন এবং তার প্রতিক্রিয়া অস্বীকার করার যে নয় তা আমরা মানি, বিশেষতঃ কণ্ঠসঙ্গীতে ধ্বনি যেখানে স্বভাবগত, তবে যন্ত্রসঙ্গীতে—ধ্বনি যেখানে বিশেষ উপায়ে উৎপন্ন এবং গতির মাধ্যমে বিন্যস্ত সেখানে ধ্বনি ও ছন্দের নিজস্ব প্রভাবকে মেনে নেওয়ার মধ্যে অবশ্যই যুক্তি আছে। যাই হোক্ প্রতীকবাদীদের যুক্তি হ'ল স্বরোদ্ভবের আদিম অবস্থায় আবেগময়তার যে লক্ষণ প্রকট ছিল স্বরসমূহের সুনির্দিষ্ট সম্পর্ক প্রতিষ্ঠিত হবার পর অর্থাৎ স্বরগ্রাম গড়ে ওঠার পর আবেগময়তার লক্ষণটি সঞ্জীবিত থাকার কথা নয় এবং প্রকাশভঙ্গি যখন ব্যবহারিক জীবনের অভ্যস্ত পথ থেকে সরে গিয়ে নতুন কোনো রীতিতে সুপ্রতিষ্ঠিত হয়, তখন তা একান্ত-ভাবে আবেগ-অভিভূতির সামগ্রীরূপে থাকে না, উপলব্ধির বিষয় হয়ে ওঠে। সুতরাং প্রত্যক্ষভাবে অনুভূতির যে আস্বাদ সঙ্গীতে পাওয়া যায় তা ধ্বনি ও ছন্দের মৌলিক উপাদানশক্তির গুণে। উপস্থাপনমূলক শিল্পে ভাবানুভূতির অভিজ্ঞতা সম্বন্ধে হ্যারল্ড ওসবোর্ণের ধারণা এই মতের অনুকূল, হ্যারল্ড ওসবোর্ণের কথায় "চিত্র ও কাব্যে দ্বিবিধ ভাবানুভূতির উপাদান রয়ে গেছে, এক উপস্থাপ্য বিষয়ের মধ্যে, আর এক বর্ণ, আকার ও শব্দপ্রতীকের গঠন-বৈশিষ্ট্যের মধ্যে- যা শৈল্পিক অনুভূতি নামে পরিচিত। যদিও উপভোগ কালে দ্বিবিধ অনুভূতিকে একক ও অবিশ্লেষ্য বলে মনে হতে পারে, তবুও বিচার করে দেখা যায় ভাবোদ্দীপনের উৎস দুটি।৫০ প্রসঙ্গত বলা প্রয়োজন যে হ্যারল্ড ওসবোর্ণ সঙ্গীতে মাত্র শৈল্পিক অনুভূতির অস্তিত্বকে স্বীকার করেছেন, বাস্তব ভাবানুভূতির (লাইফ ইমোশন) অস্তিত্ব মেনে নেন নি—অপরপক্ষে বিশিষ্ট প্রতীকবাদী শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গার সঙ্গীতের ভাবানু-ভূতির ব্যাখ্যা যেমন দিয়েছেন, সুর-ধ্বনির উদ্দীপন ক্ষমতাকেও স্বীকার করেছেন।৫১ সঙ্গীতে ভাবোদ্দীপন সম্বন্ধে আবেগবাদীরা যে প্রশ্ন তোলেন তার বিরুদ্ধে প্রথম বক্তব্য হ'ল এই।

দ্বিতীয় বক্তব্য শ্রোতাদের ভাবোচ্ছ্বাস সম্বন্ধে। উল্লেখযোগ্য, সঙ্গীত প্রত্যক্ষভাবে শুধু যে অনুভূতিময় সত্তার উন্মেষ ঘটায় তা নয়, বিশেষ বিশেষ

মুহূর্তে শ্রোতাকে অভিভূত করে তোলে, আবেগবাদের বিরুদ্ধ সমালোচনায় এই মুহূর্তগুলির বা অন্বয়ী অংশগুলির যথাযোগ্য ব্যাখ্যার প্রয়োজন রয়েছে। বক্তব্য হ'ল, ভাববাদের দৃষ্টিকোণ থেকে অর্থাৎ ভাবই সঙ্গীতের উপজীব্য এমন দৃষ্টিভঙ্গির পরিপ্রেক্ষিতে সঙ্গীতের বিশেষ বিশেষ ভাবোদ্দীপক অংশগুলিকে ভাবের চিহ্ন (সাইন অব্ ফিলিং)-রূপে বা আবেগাত্মকরূপে গণ্য করার মধ্যে আমরা কোনো অসঙ্গতি দেখি না। প্রকাশবাদীরা এ কথাই বলবেন যে সঙ্গীত বস্তুতঃ ভাবের প্রতীক বা সঙ্কেত—ভাবানুভূতিকে স্বরসঙ্কেতে উপস্থাপিত করাই সঙ্গীতের কাজ এবং উপস্থাপ্য ভাবের রসাস্বাদ সাঙ্কেতিক তাৎপর্য বোঝার মাধ্যমেই ঘটে। তবে যেহেতু ভাব হৃদয়ের বস্তু সেহেতু শিল্পী ও শ্রোতার মানসিক নৈকট্য উপস্থাপন-ভঙ্গির বৈশিষ্ট্যে গড়ে ওঠা স্বাভাবিক। ভাবের কথাকে জানাতে গিয়ে ভাব-সংযম রক্ষা করা যায় না, শব্দ-সঙ্কেতের ফাঁকে ফাঁকে আবেগাত্মক শব্দ বা ধ্বনি জায়গা করে নেয় এবং প্রত্যক্ষকারীকে সেই সমস্ত শব্দ ও ধ্বনি মুহূর্তেই অভিভূত করে, তেমনি স্বরসঙ্কেতের দৃঢ় বন্ধন সুরকার ও গায়কের ভাবাবেগে শিথিল হওয়া স্বাভাবিক এবং একই-ভাবে ভাবাবেগের লক্ষণস্বরূপ সুরের মোচড় ও কণ্ঠের আবেগ শ্রোতাকে অভিভূত করে তুলবে এ কথা বলা বাহুল্য। প্রকাশবাদীদের বক্তব্য, সঙ্গীতের স্থায়ী ভাব প্রতীকরূপী এবং স্থায়ীভাবকে কেন্দ্র করেই সঞ্চারী ভাবের আনা-গোনা। এ কথাও উল্লেখ্য যে স্থায়ীভাবের সঙ্গে সঞ্চারীভাবের সম্পর্ক আপেক্ষিক, কোনো স্বর বা স্বরক্রম অথবা প্রকাশভঙ্গির প্রথম আবির্ভাব ভাবাবেগ রূপে দেখা দিলেও নিয়মিত প্রয়োগের ফলে তা বিশেষ রীতি বা সঙ্কেতে পরিণত হতে পারে, ভৈরব ঠাটে শুদ্ধধৈবত রীতি-ব্যতিক্রম—ভাটিয়ারের ঋ ন ধগ প্রথম আবির্ভাবে অবশ্যই ভাবোদ্দীপিত করেছে, কিন্তু এই সমন্বয়ের বহুল প্রচলন আবেগের মাত্রাকে নিঃসন্দেহে কমিয়েছে এবং আবেগের একটি প্যাটার্ন বা প্রতীকরূপে দাঁড় করিয়েছে অর্থাৎ সেই আগের কথাই এসে পড়ছে, যা ভাবের প্রকাশ তার প্রথম উদ্ভব আবেগাত্মকরূপে হলেও প্রচলনের মধ্যে দিয়ে ভাবের প্রতিমূর্তি বা ইমেজ-রূপে পরিণত হয় এবং বলা বাহুল্য তাকে কেন্দ্র করে নতুন ব্যতিক্রম দেখা দেয়। শ্রোতাদের ভাবোচ্ছ্বাস সম্বন্ধে প্রকাশবাদীদের বক্তব্য হ'ল এই। আবেগবাদের বিরুদ্ধে প্রকাশবাদের মূল অভিযোগ হ'ল, সঙ্গীত বাস্তব জীবনের প্রকাশভঙ্গি ও তার তাৎপর্যের সমতুল্য হলে আনন্দানুভূতি সঙ্গীতের ফলশ্রুতি হয়ে উঠতো না, সঙ্গীত সহানুভূতি বা সমবেদনার বিষয় হয়ে উঠতো। প্রকৃতপক্ষে সঙ্গীত লৌকিক আনন্দবেদনার ঊর্ধ্বে অনির্বচনীয় আনন্দের অনুভূতি জাগায় এবং এই

অনির্বচনীয় আনন্দানুভূতিকে উন্মেষিত করার মূলে হ'ল সঙ্গীতের ভাবকল্পরূপ। শিল্পীর সুরে যে ধ্যানধৃত রূপটি বিকশিত হয়, তার আস্বাদে শ্রোতার মন অনির্বচনীয় আনন্দরসে সিঞ্চিত হয়।

চতুর্থতঃ, আবেগবাদের পরিপ্রেক্ষিতে ভাবোদ্দীপনেই সঙ্গীতের সার্থকতা একথা মেনে নিলে, শ্রোতার মনে কি পরিমাণ আবেগের উন্মেষ ঘটছে তার আধারে সঙ্গীতের সাফল্য প্রমাণিত হবার বা মান নির্ণীত হবার কথা, কিন্তু সমস্যা হ'ল এই যে ব্যক্তিভেদে অনুভূতি-প্রবণতার তারতম্য রয়ে গেছে, কেউ অল্পেই অভিভূত হন, আবার কেউ অপেক্ষাকৃত সংযমী এবং যিনি বেশী অনুভূতি-প্রবণ তিনি যেমন ভাবোদ্দীপিত হবেন, বলা বাহুল্য অন্যেরা তা হবেন না, সুতরাং সৌন্দর্যবিচার বিষয়ীগত হয়ে উঠবে।

আবেগবাদের বিরুদ্ধে যে সমস্ত আপত্তি উত্থাপিত হবার তার আলোচনা এই পর্যন্তই যথেষ্ট। আবেগবাদ যে সঙ্গীতের স্বরূপ-নিরূপণে অসমর্থ আমাদের পূর্বোক্ত বিশ্লেষণেই সে কথা পরিস্ফুট। এখন আমরা পরবর্তী মতবাদ, যা আবেগবাদের একটি পরিমার্জ্জিত রূপ—প্রকাশবাদের আলোচনায় অগ্রসর হব।

সঙ্গীতে প্রকাশবাদ

আবেগবাদের সঙ্গে মূল দৃষ্টিভঙ্গির ঐক্য থাকা সত্ত্বেও সৃজনবৃত্তির বিশ্লেষণে প্রকাশবাদের বিশেষ বক্তব্য দুই মতবাদের মধ্যে দূরত্ব সৃষ্টি করেছে। শিল্প যে স্রষ্টার একান্ত উপলব্ধির কথা, এ আদর্শে প্রকাশবাদীও দীক্ষিত কিন্তু শিল্পকে আবেগসর্বস্ব বলে মেনে নিতে তাঁরা কুণ্ঠিত। তাঁদের মতে বিশেষ কোনো প্রকাশবৃত্তির ক্রিয়া ছাড়া আবেগানুভূতির শিল্পরূপ নেওয়া সম্ভব নয় অর্থাৎ সৃজনপ্রক্রিয়ায় আবেগবৃত্তির অতিরিক্ত একটি বৃত্তি—প্রকাশবৃত্তি বা রূপরচয়িত্রীবৃত্তির অস্তিত্ব রয়ে গেছে, যে বৃত্তি মনের অনুভূতিকে বিশিষ্ট রূপে পরিণতি দিতে বা মনের ধ্বনিতরঙ্গকে স্বরপরম্পরায় বিন্যস্ত করতে সাহায্য করে এবং এই প্রকাশবৃত্তির অস্তিত্বই হ'ল শৈল্পিক রূপের ক্রমোৎকর্ষের মূল। উল্লেখ করা যেতে পারে, সঙ্গীতের বিবর্তন সম্বন্ধে যাঁরা বিশেষভাবে আলোচনা করেছেন তাঁদের মধ্যে বিশিষ্ট কয়েকজনের মন্তব্যে এই মতেরই প্রতিধ্বনি রয়ে গেছে, যেমন পার্সি, সি, বাক্ বলেছেন, "সঙ্গীতের ইতিহাস হ'ল ধ্বনিকে আবেগ-প্রকাশের উপযোগী করে তোলার যে শৈল্পিক নিপুণতা তারই প্রসার ও বিকাশের কাহিনী। এটি হচ্ছে আদিম বন্য আর্ত্তনাদ

থেকে সৃজনক্ষম প্রতিভার অতি আধুনিক সৃষ্টির ক্রমবিকাশের কাহিনী।"[১] সি, এইচ্, এইচ্, প্যারী বলেছেন, "সঙ্গীতের ইতিহাস হ'ল রূপের উৎকর্ষের এবং প্রকাশরীতির ক্রমোন্নতির ইতিহাস। সঙ্গীতকার রূপায়িত করেন মানব মনের গভীরতম আবেগ ও অনুভূতির প্রত্যক্ষ প্রকাশকে। চিত্র ও ভাস্কর্য হ'ল মানুষের বহিঃপরিবেশের প্রকাশ এবং সঙ্গীত হ'ল তার অন্তরের। সুতরাং প্রথমটির সূত্রপাত ঘটেছে অনুকরণের মধ্যে এবং পরেরটি ঘটেছে প্রত্যক্ষ প্রকাশের মধ্যে।"[২] শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গারেরও একই কথা, "সঙ্গীতের ইতিহাস হ'ল রূপকে উত্তরোত্তর সংশ্লেষিত, নিয়মিত ও সুবিন্যস্ত করার ইতিহাস, অনেকটা ভাষার ইতিহাসের মত, যার গুরুত্ব কেবল তখনই বেড়েছে যখন তা অতীতের আবেগাত্মক ধ্বনির উৎস থেকে মুক্ত হয়ে আবেগাত্মক হয়ে ওঠার পরিবর্তে বাচ্যার্থ ও ব্যঙ্গ্যার্থমূলক হয়ে উঠেছে।"[৩] এই হ'ল বিশিষ্ট কয়েকজনের অভিমত। প্রকাশবাদীদের বক্তব্য—ব্যবহারিক জীবনের প্রকাশ-ভঙ্গিগুলির সামর্থ্য সীমিত এবং উদ্দেশ্য স্থূল প্রয়োজনকে চরিতার্থ করা, মানুষ যেদিন তার মন ও মননের তাগিদ বিশেষভাবে অনুভব করেছে, সেদিন থেকেই উপযুক্ত আধার খুঁজেছে এবং উদ্ভাবন করেছে, ভাষা সেই প্রেরণারই ফলশ্রুতি। মানুষের চিন্তার পরিমাণ যত বেড়েছে, অন্তরের বিকাশ যতই ঘটেছে, ভাষার ব্যাপ্তি ও জটিলতার ততই প্রবৃদ্ধি ঘটেছে। সঙ্গীত সেই অন্তর-প্রেরণারই পরিণতি এবং আবেগ-অনুভূতির বিচিত্র ভঙ্গিকে বিধৃত করার প্রয়োজনেই বিশিষ্ট রূপে তার আত্মপ্রকাশ।

প্রকাশবাদের এই যে ধারণা তা থেকে আমরা লক্ষ্য করছি, সঙ্গীত আবেগানুভূতির প্রত্যক্ষরূপ নয়, আদর্শায়িত রূপ, সুতরাং তা তাৎপর্য-পূর্ণ। সুরের নিম্নোচ্চ গতিভঙ্গি ও তীব্রতার হ্রাসবৃদ্ধি সঙ্গীতকে আবেগমূলকরূপে পরিচিত করলেও গঠনভঙ্গির গুণে সঙ্গীত বিশিষ্ট। ক্রমবিবর্তনের মধ্যে দিয়ে সঙ্গীত রূপের যে উৎকর্ষ লাভ করেছে তার তাৎপর্য এই যে, শিল্পীর চেষ্টা যেন আবেগ-অনুভূতির রূপরহস্য ভেদ করা, আবেগের দায়মুক্ত হওয়া নয়, ফলে সঙ্গীত নিছক ভাবোচ্ছ্বাসের বিষয় না হয়ে শ্রোতার কাছে উপলব্ধির বিষয়ে পরিণত হয়েছে। এই কারণেই শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গার সঙ্গীতকে লক্ষণাত্মক রূপে গণ্য করেন নি, করেছেন সঙ্কেতরূপে। তাঁর মতে "সঙ্গীতের অর্থ সুস্পষ্টভাবে আবেগ-উদ্রেকের উদ্দীপক হিসাবে বা আবেগ-জ্ঞাপনের চিহ্ন (সিগ্ন্যাল) হিসাবে নয়, যদি এর আবেগময় সত্তা থাকে তবে সেই একই অর্থে যেমন ভাষার মধ্যে বিষয়ের সত্তা সঙ্কেতরূপে থাকে।"[৪] সঙ্কেত কথাটির সঙ্গে আমরা পূর্বেই

পরিচিত হয়েছি, সংকেতের কাজ হ'ল কোনো বিষয় সম্বন্ধে চিন্তা বা ধারণা জাগিয়ে তোলা, সুতরাং সঙ্গীতকে সংকেত বললে এই অর্থ হয় যে সঙ্গীত তার অন্তর্নিহিত তাৎপর্যের প্রতি আমাদের চিন্তা, কল্পনা বা ধারণাকে উদ্বোধিত করে।

প্রকাশবাদের যে বিশেষ বক্তব্য রয়ে গেছে, সে সম্বন্ধে আলোচনার পূর্বে আমরা এখন এই মতবাদেরই আধারে সঙ্গীত কিভাবে বিশেষ বিশেষ ভাবের সংকেত হয়ে ওঠে, সেই আলোচনায় অগ্রসর হব। লৌকিক জীবনে ভাবের অভিজ্ঞতা বিচিত্ররূপী, সুতরাং সঙ্গীতকে ভাবের প্রকাশ বলে গণ্য করলে প্রসঙ্গক্রমেই বিভিন্ন ভাবের আলোচনা এসে পড়ে।৫ লিওনার্ড বি, মায়ার তাঁর 'ইমোশন অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক' গ্রন্থে সাঙ্গীতিক তাৎপর্য (কনোটেশন) বা ভাব (মুড) তাৎপর্যের যে বিশ্লেষণ করেছেন, এই আলোচনায় তাকে আধার করাই প্রশস্ত মনে করছি। শ্রীযুক্ত মায়ারের অভিমত, সাঙ্গীতিক তাৎপর্য অনুষঙ্গজনিত অর্থাৎ বাস্তব অভিজ্ঞতার সম্পর্কেই ভাবার্থের উদ্ভব ৬ এবং সঙ্গীতের ভাবানুষঙ্গ নৈকট্য ও সাদৃশ্যভেদে দ্বিবিধ। নৈকট্য-জনিত অনুষঙ্গ--সাধারণ অর্থে আমরা যাকে ভাবানুষঙ্গ বলে থাকি অর্থাৎ কোনো ঘটনা বা কোনো বিষয়ের সঙ্গে সহ-অবস্থানের ফলে তার মর্মটি যখন রূপের উপর সঞ্চারিত হয় ; যেমন, কোনো পরিবেশ অথবা গানের বাণী বা গায়কের প্রকাশভঙ্গি আশ্রিত-সুরকে যে অর্থ আরোপ করে, তাকে বলা হয় নৈকট্যজনিত অনুষঙ্গ। দেশাত্মবোধক সুর, রণসঙ্গীত, এমনকি ভক্তিমূলক বা করুণরসাত্মক সুরের ভাবানুষঙ্গ তার দৃষ্টান্ত।

সঙ্গীতের ভাবার্থ সৃষ্টির মূলে সাদৃশ্যমূলক অনুষঙ্গের বিশেষ ভূমিকা লক্ষণীয়। পূর্বেই বলা হয়েছে, সঙ্গীতের সঙ্গে কণ্ঠোচ্চারিত আবেগের সাদৃশ্য বিদ্যমান, সেই সাদৃশ্যই সঙ্গীতকে ভাবসূচক করে তোলে। শ্রীযুক্ত মায়ার মোটামুটি এইভাবে বোঝাতে চেয়েছেন—আবেগাত্মক ক্রিয়াকলাপের যে মূল বৈশিষ্ট্য গতিধর্ম, সেই গতিধর্ম তার সমস্ত বৈচিত্র্য নিয়েই সঙ্গীতের রূপে বিকশিত এবং আবেগানুভূতির রূপটি কণ্ঠে স্পষ্টোচ্চারিত বলেই সঙ্গীতের পক্ষে সোচ্চার আবেগের প্রায় নিখুঁত প্রতিরূপ সৃষ্টি করা সম্ভব।৭ এ তো গেল গোড়ার কথা। বাস্তব জীবনে আবেগকে আমরা মাত্র আবেগরূপে পাই না, বিশেষ বিশেষ ভাবের রূপ নিয়ে প্রকাশ পেতে দেখি এবং পরিচিত ভাবগুলির প্রত্যেকটির মূল বৈশিষ্ট্য কি, তা বোঝানো না গেলেও বা আদৌ আছে কিনা সে সম্বন্ধে তর্ক থাকলেও অন্ততপক্ষে আনন্দ ও বেদনার প্রকাশ-ভঙ্গির ভেদ আমরা করে থাকি, এবং এই বৈশিষ্ট্য সঙ্গীতের সুরেও বিদ্যমান

বলা যেতে পারে। এ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের অভিমত এই আলোচনার উপর বিশেষ আলোকপাত করে—

"কোন্ সুরগুলি দুঃখের ও কোন্ সুরগুলি সুখের হওয়া উচিত দেখা যাক্। কিন্তু তাহা বিচার করিবার আগে আমরা দুঃখ ও সুখ কিরূপে প্রকাশ করি দেখা আবশ্যক। আমরা যখন রোদন করি তখন দুইটি পাশাপাশি সুরের মধ্যে ব্যবধান অতি অল্পই থাকে; রোদনের স্বর প্রত্যেক কোমল সুরের উপর দিয়া গড়াইয়া যায়, সুর অত্যন্ত টানা হয়। আমরা যখন হাসি—হাঃ হাঃ হাঃ, কোমল সুর একটিও লাগে না, টানা সুর একটিও নাই, পাশাপাশি সুরের মধ্যে দূর ব্যবধান আর তালের ঝোঁকে ঝোঁকে সুর লাগে। দুঃখের রাগিণী দুঃখের রজনীর ন্যায় অতি ধীরে ধীরে চলে। তাহাকে প্রতি কোমল সুরের উপর দিয়া যাইতে হয়। আর সুখের রাগিণী সুখের দিবসের ন্যায় অতি দ্রুত পদক্ষেপে চলে, দুই তিনটা করিয়া সুর ডিঙ্গাইয়া যায়। আমাদের রাগরাগিণীর মধ্যে উল্লাসের সুর নাই। আমাদের সঙ্গীতের ভাবই—ক্রমে ক্রমে উত্থান বা ক্রমে ক্রমে পতন। সহসা উত্থান বা সহসা পতন নাই। উচ্ছ্বাসময় উল্লাসের সুরই অত্যন্ত সহসা। আমরা সহসা হাসিয়া উঠি, কোথা হইতে আরম্ভ করি, কোথায় শেষ করি তাহার ঠিকানা নাই, রোদনের ন্যায় তাহা ক্রমশ মিলাইয়া আসে না। এরূপ ঘোরতর উল্লাসের সুর ইংরাজি রাগিণীতে আছে, আমাদের রাগিণীতে নাই বলিলেও হয়। তবে আমাদের দেশের সঙ্গীতে রোদনের সুরের অভাব নাই। সকল রাগিণীতেই প্রায় কাঁদা যায়। একেবারে আর্ত্তনাদ হইতে প্রশান্ত দুঃখ সকল প্রকার ভাবই আমাদের রাগিণীতে প্রকাশ করা যায়।"৮ সুতরাং সঙ্গীতে আনন্দ ও বেদনাবোধের মূলে যে সাদৃশ্যমূলক অনুষঙ্গ রয়ে গেছে রবীন্দ্রনাথের বিশ্লেষণে তার সমর্থন পাচ্ছি। উল্লেখ করা চলে যে প্রকাশভঙ্গির মধ্যেও ভাবগত সাদৃশ্য অনুভূত হয়, করুণ কণ্ঠস্বর ও করুণ সুরযন্ত্রের ভাবানুষঙ্গ তার নিদর্শন। তবে মনে রাখা দরকার, সাদৃশ্যমূলক ও নৈকট্যমূলক এই উভয় অনুষঙ্গ মিলিতভাবে ভাবসংস্কার গঠনের সহায়ক—প্রথাসিদ্ধ না হওয়া পর্যন্ত তাৎপর্যটি মর্মস্পর্শী হয়ে ওঠে না। সঙ্গীতে ভাবতাৎপর্য মূলত সাদৃশ্যধর্মী, যদিও সাদৃশ্য কোথাও স্পষ্ট কোথাও বা ছায়ারূপে থেকে যায়। সুরের গঠনভঙ্গির আধারে বা প্রকাশভঙ্গির আধারে প্রত্যেকটি ভাবের স্পষ্ট প্রতিচ্ছবি দেওয়া সম্ভব নয়, সঙ্গীত আকারে-ইঙ্গিতে তার ব্যঞ্জনা দিতে পারে মাত্র অর্থাৎ সেই আকারটিকে বর্ণনীয় ভাবের সুসঙ্গত রূপ হয়ে উঠতে হয়—তবে এই পর্যন্তই যথেষ্ট নয়, এরপর আছে তার ব্যবহার, আগেই যা বলা

হ'ল নৈকট্যমূলক অনুষঙ্গ হয়ে ওঠা, প্রচলনে দাঁড়িয়ে গেলে তার আর টীকার প্রয়োজন হয় না, স্বতঃই অর্থদ্যোতক হয়ে ওঠে। পাশ্চাত্ত্য সঙ্গীতে সি, পি, ই. বাক্ ডিমিনিস্‌ড্ নাইন্‌থ্‌কে (স—ঋ সম্পর্ক) ব্যবহার করতেন দুরত্ব বা ক্রোধের প্রতীকরূপে,৯ এই দূর-ব্যবধানের বিরুদ্ধ ভাবাপন্ন দুটি স্বরের সহযোগ এমন একটি ভাবের ইঙ্গিত দেয় যার সঙ্গে ক্রোধের উত্তেজনার সঙ্গতি রয়ে গেছে। কিন্তু এমন একটি বিরুদ্ধ স্বরসম্পর্ক মনের অন্য উত্তেজনারও ইঙ্গিত হতে পারতো। কিন্তু যেহেতু বাকের সঙ্গীতে এই সম্পর্কটি প্রচলনে দাঁড়িয়ে গেছল সেহেতু শ্রোতার মনে অনুরূপ ভাবোত্তেজনাই সঞ্চারিত করতো। সঙ্গীতে বিশেষ বিশেষ ভাবের স্বরূপটি কিভাবে প্রকাশ পায় এ সম্বন্ধে আপাততঃ এর বেশী কিছু জানাবার নেই।

পরবর্তী আলোচনায় যাবার আগে আর একবার প্রকাশবাদের মূল বক্তব্যটি উল্লেখ করে নেবো। প্রকাশবাদীদের মতে শিল্পমাত্রই শিল্পীর আত্মগত অনুভূতির প্রতীক—এক অনন্যসাধারণ অনুভূতির রমণীয় রূপ এবং শিল্পের রসোপলব্ধি ধ্যানময় উপলব্ধি অর্থাৎ শিল্প 'স্ব-সংবিদানন্দ চর্বণা'। সঙ্গীত প্রসঙ্গেও একই কথা। সঙ্গীত আবেগ-অনুভবের রূপাদর্শ—অন্তর-স্পন্দনের স্বরসঙ্কেত, সুতরাং সঙ্গীতের আনন্দ ভাবকে হৃদয়ঙ্গম করারই আনন্দ, নিছক অভিভূত হওয়ার তৃপ্তি নয়। প্রকাশবাদীরা আরো বলেন স্রষ্টার অনুভূতি শিল্প-সম্ভোগকারীর মনে যথাযথ সঞ্চারিত হওয়ার মধ্যেই শিল্পের সার্থকতা—এক কথায় শিল্প স্রষ্টা ও ভোক্তার ভাবের সেতুবন্ধন।১০

উপস্থিত আলোচ্য বিষয় সঙ্গীতের সৃজনপ্রক্রিয়া—আগেই বলা হয়েছে এই মতবাদ সঙ্গীতকে আবেগের সুবিন্যস্ত ও সুনিয়মিত রূপ বলে মনে করে, যে রূপটি সৃজনক্ষম কোনো বৃত্তির মাধ্যমে নিষ্পন্ন। প্রশ্ন জাগতে পারে বৃত্তিটির স্বরূপ নিয়ে, আমরা জানি ভাববাদীরা দুটি বৃত্তি স্বীকার করেন—অনুভববৃত্তি ও বুদ্ধিবৃত্তি, সুতরাং অনুভব অতিরিক্ত কোনো বৃত্তির উল্লেখের অর্থই হ'ল বুদ্ধিবৃত্তিকে ইঙ্গিত করা এবং আমরা দেখি ডেরিক্ কুক্, রোজার সেশন্‌স্ প্রভৃতি ভাববাদীদের মন্তব্যে বা বিশ্লেষণে সৃজন প্রক্রিয়ায় বুদ্ধিবৃত্তির ভূমিকা স্বীকৃত হয়েছে, যেমন ডেরিক্ কুক্ বলেছেন—"এ কথা বললেই সত্য হবে যে শিল্পকর্ম অনুভূতি ও বুদ্ধির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত"১১ রোজার সেশন্‌সেরও মত তাই—অন্য চিন্তা প্রবল আবেগের দ্বারা আচ্ছন্ন, কিন্তু সঙ্গীতে চিন্তাপ্রবাহ নীতির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত ১২ এবং তাঁর আরো মন্তব্য হ'ল বাক্, মোজার্ট, বিঠোভেন প্রভৃতির বৃহত্তর সঙ্গীত-কল্পনার মধ্যে কেবল সর্বোচ্চ অনুভব-ক্ষমতার সাক্ষ্য রয়ে গেছে তা নয়,

সর্বোচ্চ বৌদ্ধিক ক্ষমতার নিদর্শনও বিদ্যমান।১৩ সুতরাং প্রকাশবৃত্তি প্রকারান্তরে বুদ্ধিবৃত্তি ছাড়া কিছু নয়, তবে বুদ্ধিবৃত্তির সচেতন ক্রিয়া নিশ্চয়ই প্রকাশবাদ তথা ভাববাদের আদর্শের অনুকূল নয়, আবার সৃজনকর্ম পুরোপুরি অচেতন কোনো বৃত্তির কাজ এমন একটি ধারণাকেও সঙ্গত বলে ধরে নেওয়া যায় না—কিছু সচেতন ক্রিয়াকর্ম থাকার কথা। যাই হোক্ সৃজন প্রক্রিয়াকে যেভাবে বোঝান হয় তা হ'ল এই—সৃজনপ্রক্রিয়ার দুটি স্তর, একটি উন্মেষের আর একটি প্রকাশের অর্থাৎ প্রথম মনে ভাবের উদয় পরে তার রূপায়ণ। মনের গভীর স্তরে পূর্বশ্রুত যে সমস্ত সুরের উপাদান ভাবের কণিকারূপে সঞ্চিত থাকে তারই আধারে নতুন ভাবমূর্তির উদয়। বলা নিষ্প্রয়োজন যে রূপটি প্রয়াসলব্ধ নয়, মনের তাগিদেই তার আবির্ভাব। এ হ'ল রূপোদ্ভবের মোটামুটি কথা। দ্বিতীয় প্রকাশন স্তর—অনুভবের রূপটিকে মনে পাবার পর শিল্পীর চেষ্টা তাকে কণ্ঠে বা যন্ত্রে প্রকাশ করা। বস্তুরূপে পরিণত করার কাজটি প্রয়োগ-কলার অন্তর্গত। প্রত্যেক শিল্পেরই নিজস্ব প্রয়োগসূত্র আছে, রূপে বিন্যস্ত করার বিধি আছে, যেমন আছে সঙ্গীতের—আরোহণ-অবরোহণ, স্বরসম্বাদ, ছন্দপ্রকরণ, আবার কণ্ঠ এবং বিশেষ বিশেষ যন্ত্রের বিশেষ বিশেষ কলাকৌশল বা টেক্‌নিক্, এক এক গানের এক এক রীতি ইত্যাদি- এগুলি শেখা জানা ও আত্মসাৎ করার বিষয় যার আধারে প্রকাশন-ক্রিয়ার সমাধা।

এই হ'ল সৃজনপ্রক্রিয়ার পরিচয়, এখন রসাস্বাদের প্রসঙ্গ—আমরা জানি সঙ্কেতের কাজ মনের মধ্যে কোনো ধারণা (কন্‌সেপ্ট্) বা প্রতিরূপ (ইমেজ) গড়ে তোলা, সুতরাং ধরে নিতে হয়, সুরের প্রবাহ শ্রোতার মনে ভাবের প্রতিরূপ বিকশিত করে, যার আধারেই রস আহরণ অর্থাৎ ভাবের উপলব্ধি প্রত্যক্ষ নয়, কল্পনাস্বাদিত। সঙ্গীতকে ভাবের সঙ্কেত বলে গণ্য করলে রসাস্বাদন প্রক্রিয়ার এই ব্যাখ্যাই দিতে হয় অর্থাৎ রস উপভোগকালে সঙ্গীতের সঙ্গে নিরবচ্ছিন্নভাবে যেন একটি সূক্ষ্ম মানসিক দূরত্ব থেকে যায়। ব্যাখ্যাটি সুপ্রযোজ্য হলেও বাস্তবে প্রক্রিয়াটিকে কঠোরভাবে এই নিয়মের অনুগত হতে আমরা দেখি না। স্মরণ থাকতে পারে, আবেগবাদের সমালোচনায় এই প্রসঙ্গটি উল্লিখিত হয়েছে। সঙ্গীত শোনাকালে শ্রোতাদের কখনো কখনো ভাবে অভিভূত হয়ে উঠতে দেখা যায় অর্থাৎ সুর যেন সেই সব মুহূর্তে প্রত্যক্ষ আচরণ করে বসে। কারণস্বরূপ ধরে নেওয়া যায়, এসব ক্ষেত্রে প্রকাশভঙ্গি আবেগাশ্রয়ী এবং স্বর, ছন্দ ও কণ্ঠের সূক্ষ্ম ভেদবৈচিত্র্যে আবেগের ব্যঞ্জনা থেকে যায় বলেই শ্রোতার মনে ভাবের এই প্রতিক্রিয়া। মোট কথা

কালে স্বচ্ছন্দ মানসিক প্রক্রিয়াটি অবস্থাবিশেষে যে ব্যাহত হয় সে কথা অনস্বীকার্য। তবে প্রকাশবাদের মূল তাৎপর্য যা, তা থেকে আমাদের বুঝতে হবে সঙ্গীতের লক্ষ্য হ'ল ভাবকে সঙ্কেতরূপী করে তোলা, সুতরাং শ্রোতার নিরবচ্ছিন্ন ধ্যানমগ্নতা এই ভাববৈচিত্র্যে ব্যাহত হলেও সমগ্র রূপটি নানা সূক্ষ্মতায় সমন্বিত হয়ে যখন অখণ্ড ও একক ভাবমূর্তিতে শ্রোতার মনে উদ্ভাসিত হয় তখনই সঙ্গীত-সঙ্কেতের পূর্ণতা ও সার্থকতা।

এই পর্যন্তই প্রকাশবাদের যা কিছু বক্তব্য। শিল্পতত্ত্বে প্রকাশবাদ একটি সুপ্রতিষ্ঠিত মতবাদ—তা সত্ত্বেও এই মতবাদের বিরুদ্ধে কিছু আপত্তি উত্থাপিত হয়ে থাকে। এখন আমরা সেগুলি বিশ্লেষণ করে দেখবো। সঙ্গীত-প্রসঙ্গে প্রথম যে প্রশ্নটি ওঠে তা হ'ল, দেশাত্মবোধক গান, রণসঙ্গীত, জাতীয় সঙ্গীত, সমবেত সঙ্গীত, বৃন্দবাদন প্রভৃতির মধ্যে কি শিল্পীর ব্যক্তিসত্তা প্রকাশ পায়? এই জাতীয় রচনায় বা উপস্থাপনায় শিল্পী কি ভাবের সামান্য-রূপকেই প্রকাশ করেন না?

দ্বিতীয়তঃ যে গানগুলি শিল্পীর নিজস্ব মনোভাব ব্যক্ত হবার ক্ষেত্র যেমন প্রেম সঙ্গীত, করুণ সঙ্গীত প্রভৃতি এই গানগুলি সম্বন্ধেও বক্তব্য রয়ে গেছে, যেমন ধরা যাক্ প্রেম সঙ্গীতের কথা—এই শ্রেণীর সঙ্গীতের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে দু-একটি কথা বলে নিয়ে আমরা আসল প্রশ্ন তুলবো। প্রেম সঙ্গীতের সুর ও ছন্দবিন্যাসের যদি কোনো সাধারণ বৈশিষ্ট্য থাকে, তবে সেই বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে প্রেমের স্বাভাবিক অভিব্যক্তির তুলনা করতে যাওয়া নিরর্থক প্রয়াস। আদৌ প্রেমের অভিব্যক্তির সঙ্গে সুরগুলির মিল আছে কিনা এবং মিল থাকলেও সেই মিলের মধ্যে দিয়ে প্রেমের চিহ্ন বলে রূপটিকে মনে হয় কিনা বা আরো গোড়ার কথা বাস্তব জীবনের প্রেমের কোনো অভিব্যক্তি প্রণয়ের ঘটনা ও প্রেমাস্পদের ধারণাকে বাদ দিয়ে প্রেমসূচক বলে মনে হয় কিনা—এ সমস্ত প্রশ্ন থেকে যায়। সুতরাং এই পথে পরীক্ষা-নিরীক্ষা না চালিয়ে প্রেম সঙ্গীতের রূপগুলির সাধারণ বৈশিষ্ট্য কি, তার বিচারই প্রশস্ত, কিন্তু সেক্ষেত্রেও দেখা যাবে নির্দিষ্ট করে কিছু বলা যাচ্ছে না, এই পর্যন্তই বলা যায় এই ধরণের সুরে বা গানে কোনো বিরুদ্ধ উপাদান প্রয়োগ করা হয় না—একটি সহজ সরল রূপ অবতারণা করা হয়। এর ব্যতিক্রম থাকতে পারে তবুও গীতি কবিতার মতই প্রেম সঙ্গীতের বৈশিষ্ট্য রূপের সারল্য এ কথা বলার যুক্তি আছে। বলা বাহুল্য এই বৈশিষ্ট্যকে রূপের কোনো বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য বলা চলে না, নানা ধরণের স্বরবিন্যাসেই এমন একটি বৈশিষ্ট্য পরিস্ফুট হতে পারে, সুতরাং রূপটি কি ধরণের সে কথা এক রকম গৌণ

হয়েই দাঁড়ায়। যে রূপকেই মাধ্যম হিসাবে নেওয়া হোক্ না কেন, আমরা ধরে নেবো তা তাৎপর্যমূলক হয়ে উঠতে পারে তখনই, যখন তা প্রথাসিদ্ধ হয়ে ওঠে অর্থাৎ বিশেষভাবে ব্যবহারের মধ্যে দিয়েই সুরের বিশেষ কোনো গঠনভঙ্গি প্রেমানুভূতির সঙ্কেতে পরিণত হতে পারে।

কিন্তু সমস্যা হ'ল, একান্তভাবে প্রেম সংগীত-রূপেই সুরের নির্দিষ্ট কোনো গঠনভঙ্গির ব্যাপক প্রচলন দেখা যায় না। একই গঠনভঙ্গি ভক্তি ও করুণরসাত্মক গানেও প্রচলিত—এ সম্বন্ধে পরে আমরা উল্লেখ করছি, আপাততঃ বলবার হ'ল বিশেষ কোনো সুরবিন্যাস কোনো বিশেষ ভাবেরই সহায়ক হয়ে উঠতে না পারলে সেই সুরবিন্যাস সম্বন্ধে কোনো দৃঢ় সংস্কার গড়ে ওঠে না, ফলে উদ্দেশ্য ব্যাহত হয়।

যদি আমরা ধরেও নি, কোনো কোনো সুর বা গান সম্বন্ধে এই সংস্কার শ্রোতাদের মনে বদ্ধমূল, তা হলেও এই মতবাদের বিরুদ্ধে যে প্রশ্ন উঠতে পারে তা হ'ল, লৌকিক বর্ণনার অভাবে এই সুরগুলি শ্রোতার ব্যক্তিগত ভাবানুষঙ্গে পরিণত হয় না কি?১৪ সুর-সঞ্চারিত ভাবটি শ্রোতার মনোগত হয়ে ওঠার অবকাশ পেলে সংগীত বা শিল্পের প্রকৃত উদ্দেশ্য অবশ্যই নিষ্ফল হয়ে ওঠে।

এরপর করুণরসাত্মক সংগীত প্রসঙ্গে আসা যাক্। একই সমস্যা করুণ সংগীতের ক্ষেত্রেও। করুণ সুরের মাধ্যমে শ্রোতার ব্যক্তিগত মনোবেদনার কোনো স্মৃতি উদ্দীপিত হওয়ার সম্ভাবনা থেকে যায়। সুর যেখানে কথার বন্ধনমুক্ত শ্রোতার অনুভবকল্পনাও সেখানে অবারিত। সুতরাং সুর নিজস্ব আবেদন অপেক্ষা শ্রোতার বেদনাবোধকেই বেশী জাগিয়ে তুলতে পারে।

আরো উল্লেখ্য যে, সংগীতের করুণ আবেদন সম্বন্ধে সাধারণের মধ্যে বিশেষ সংস্কার থেকে গেলেও করুণ প্রকাশভঙ্গি বা করুণ সুরযন্ত্রের সহযোগ ছাড়া বিশুদ্ধ সুরের গঠনগত কোনো বৈশিষ্ট্য করুণ ভাবের যথাযথ প্রতিরূপ হয়ে ওঠে কিনা অথবা সুরের কোনো মৌলিক গঠনভঙ্গি সংগীতসমাজে একান্তভাবে করুণরূপে প্রচলিত কিনা তা একটি বিতর্কিত প্রশ্ন। সমস্যাটিকে আমরা রবীন্দ্রনাথের পূর্বোক্ত ধারণার আধারেই তুলে ধরবো। আগেই বলা হয়েছে কোনো প্রকাশভঙ্গির সঙ্গে সাঙ্গীতিক রূপের যদি সাদৃশ্য থাকে তাহলে রূপটি সেই ভাবকে সঙ্কেতিত করতে পারে এবং আমরা দেখেছি রবীন্দ্রনাথ সেই সাদৃশ্যের কথা উল্লেখ করেছেন। তার আগে একটি কথা বলার আছে, মনের কোনো বহিঃপ্রকাশ কোনো বিশেষ ভাবের সহজাত রূপ নয়, সংশ্লিষ্ট ঘটনাই তাকে বিশেষিত করে তোলে,১৫ যেমন আনন্দাশ্রুকে

বেদনার প্রকাশ বলে ভুল হতে পারে যদি তার হেতুটি অবগত না হই, এমন কি রোদনের ধ্বনি মনোবেদনার রূপ না দেহযন্ত্রণার প্রকাশ তাও বিশেষ ব্যক্তির আনুষাঙ্গিক প্রতিক্রিয়াগুলি লক্ষ্য না করা পর্যন্ত স্পষ্ট হয় না। তবে এ দৃষ্টান্ত বিরল নয় যে, কোনো কোনো প্রকাশভঙ্গি বিশেষ ভাবেরই একমাত্র আধার হয়ে দাঁড়ায় এবং সেদিক থেকে করুণ ধ্বনির একটি নির্দিষ্ট সামাজিক রূপ থাকতে পারে যা সঙ্গীতকে উপাদান জুগিয়েছে কিম্বা সঙ্গীত যেহেতু শিল্পবিশেষ সেহেতু করুণ সুর মনোবেদনারই অনুষঙ্গ হয়ে উঠেছে।

রবীন্দ্রনাথের অভিমত প্রসঙ্গে যে বিষয়টি আলোচ্য অর্থাৎ তিনি সুরের বিশেষ গঠনভঙ্গির সঙ্গে করুণ ধ্বনির যে ঐক্য উল্লেখ করেছেন—এর স্বপক্ষে কয়েকটি কথা বলে নিয়ে আমরা মূল সমস্যাটির প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করবো। বস্তুতঃই ভারতীয় সঙ্গীতের মূল গঠনভঙ্গির সঙ্গে করুণ প্রকাশ-ভঙ্গির একটি সাদৃশ্য কল্পনা করা যায়। ভারতীয় সঙ্গীত দুটি স্বরের উচ্চা-রণের মধ্যে ছেদ রাখে না—একটির সঙ্গে অন্যটির ক্ষীণসূত্র রেখে দেয়, সেদিক থেকে পাশ্চাত্ত্য সঙ্গীতের স্বরগুলি পরস্পর বিচ্ছিন্ন। কোনো টানা ভাব নেই এবং ভারতীয় স্বরগুলি সুরের রেশটি অক্ষুণ্ণ রাখার জন্যই যেন পরস্পর ঘনিষ্ঠ হবার চেষ্টা করেছে, পাশ্চাত্ত্য সঙ্গীতের মত দূরত্ব রাখেনি। ফলে করুণ প্রকাশভঙ্গির সঙ্গে সাদৃশ্য এসে গেছে এবং আরো লক্ষ্য করার বিষয় যে, মীড়-জাতীয় অলঙ্কারগুলি, যেগুলির মধ্যে করুণ আবেগের ছায়া দেখা যায়, সেগুলি ভারতীয় স্বর-কাঠামোতেই রূপায়িত হবার প্রশস্ত পথ পেয়েছে। সুতরাং করুণ আবেগ ব্যক্ত হবার পক্ষে ভারতীয় সঙ্গীতের ক্ষেত্রটি যে বিশেষ উপযোগী, স্বরের বিন্যাসরীতির আধারে সে কথা বলার অবকাশ আছে। তা সত্ত্বেও যে প্রশ্নটি উঠতে পারে তা হ'ল, ভারতীয় সঙ্গীত কেবলমাত্র করুণ ভাবের আধার নয়, প্রেম, ভক্তি প্রভৃতি ভাবের আবেদনও ভারতীয় সুরে মিশে আছে এবং তার জন্য কোনো পৃথক কাঠামো নেই। সুতরাং প্রশ্ন, ভারতীয় প্রকৃতিতে ভাব-নির্বিশেষে আত্মনিবেদনের ধরণটি এক কিনা, যা ভারতীয় স্বর-সংগঠনের উৎস? এ প্রসঙ্গ ছেড়ে দিলেও বা ভারতীয় স্বরগ্রাম-গঠনে করুণভঙ্গির প্রভাব প্রসঙ্গত মেনে নিলেও ভারতীয় সঙ্গীতে মুখ্যতঃ করুণ ভাবটি প্রকাশ পেয়েছে এ ধারণাকে অনেকেই হয়ত নির্বিচারে মেনে নিতে কুণ্ঠিত হবেন। তাঁরা এ প্রশ্ন তুলতে পারেন কণ্ঠে ও যন্ত্রে করুণ-রূপে রাগ-প্রকাশের দৃষ্টান্ত কি যথেষ্ট? একই রাগ গান ও গায়কীভেদে ভিন্ন ভিন্ন ভাবব্যঞ্জনায় প্রকাশ পায় না কি? ধ্রুপদকে কি করুণ ভাবের প্রতিমূর্তি রূপে মনে করা চলে?[১৬] ঠুংরী করুণ রসসৃষ্টির উপযোগী হলেও খেয়ালে

তার যথেষ্ট অবকাশ কোথায়? সমস্যা হ'ল, ভারতীয় রাগগুলি করুণরূপে অনুভূত হলে প্রয়োগে সেই দৃষ্টিভঙ্গি প্রকাশ পাবার কথা কিন্তু তার দৃষ্টান্ত অপ্রতুল। গায়কমাত্রই রাগের আবেদন সম্বন্ধে ঠিক এমন একটি ধারণা নিয়ে রাগ পরিবেশন করেন বা শ্রোতারা এই সংস্কারের বশবর্তী হয়ে রসগ্রহণ করেন এ অভিজ্ঞতা আমাদের কম। কোনো কোনো অংশে কারুণ্যের স্পর্শ পাওয়া গেলেও করুণরূপে কোনো রাগরূপের পূর্ণ প্রকাশ এক বিরল দৃষ্টান্ত। তবে সন্দেহ নেই যে বিশেষ কয়েকটি রাগের রসপ্রকৃতি সম্বন্ধে কিছু কিছু সংস্কার থেকে গেছে, যদিও ধ্রুপদ-খেয়ালে বা যন্ত্রসঙ্গীতে তার আবেদনটি সযত্নে রক্ষিত হতে আমরা দেখি না—ধরে নিতে হয়, বিশেষ কোনো সংস্কার পালনের প্রশ্নটি এ সব সঙ্গীতে গৌণ বা উপেক্ষিত। কিন্তু প্রশ্ন হ'ল, যে সব গান ভাবসমৃদ্ধ বলে পরিচিত সেই সব গানেও কি রাগগুলির ভাবমূর্তি অক্ষুণ্ণ থাকে? একই রাগ ঠুংরীতে বিরহের আবেদন জাগালেও ভজন বা হোরীতে ভিন্ন রসের আস্বাদ দেয় নাকি?১৭ রাগসঙ্গীতের কথা ছেড়ে দিলেও অন্য সঙ্গীতও এই সমস্যা থেকে মুক্ত নয়। যে সুর বিরহের কথায় সংযোজিত সেই সুরের আদল প্রেম বা ভক্তির বাণীতে বিরল নয়। বস্তুতঃ সঙ্গীত হৃদয়-স্পর্শী, এ ধারণার যথেষ্ট সমর্থন থাকলেও নির্দিষ্ট কোনো অনুভূতির সঙ্গে সুরের কোনো গঠনভঙ্গির অনিবার্য সম্পর্কটি সঙ্গীত সমাজে স্পষ্ট নয়। সঙ্গীতে লৌকিক ভাবকে ব্যক্ত করার মূল সমস্যা এখানেই।১৮ একই সুর বা রাগ বিভিন্ন শ্রোতার মনে ভিন্ন ভিন্ন ভাবের প্রতিক্রিয়া ঘটাতে পারে—সুর বা রাগের ভাব-তাৎপর্য সর্বজনীনভাবে সত্য হয়ে ওঠে না।১৯

তাহলেই দেখা যাচ্ছে যাঁরা সঙ্গীতকে আত্মগত অনুভূতির প্রকাশ বলে মনে করেন তাঁদের বিরুদ্ধে যে আপত্তিগুলি উঠতে পারে তা সংক্ষেপে হ'ল এই—

প্রথমতঃ সর্বপ্রকার সঙ্গীত, শিল্পীর নিজস্ব অনুভূতির রূপ বলে প্রতীয়মান হয় না, সুতরাং এই মতবাদে অব্যাপ্তি দোষ থেকে যায়।

দ্বিতীয়তঃ সুর বা রাগের বিশেষ বিশেষ গঠনভঙ্গির বিশেষ বিশেষ ভাব তাৎপর্য সম্বন্ধে সংস্কারটি বিশেষ সঙ্গীত-সমাজের মধ্যেও দৃঢ়ভিত্তিক না হওয়ায় শিল্পীর আত্মপ্রকাশের উদ্দেশ্য নিষ্ফল হয়।

তৃতীয়তঃ কোনো কোনো সুর বা রাগের ভাবগত তাৎপর্য সম্বন্ধে ধারণা অপেক্ষাকৃত ব্যাপক হলেও সমস্যা হ'ল এই যে সঙ্গীত-সঞ্চারিত বিশেষ অনুভূতি শ্রোতার ব্যক্তিগত ভাবকল্পনায় রঙ্গীণ হয়ে ওঠার সম্ভাবনা রাখে ফলে সেক্ষেত্রেও সঞ্চারের উদ্দেশ্য ব্যাহত হয়।

৫

প্রকাশবাদের এই দুর্বল দিকগুলি সঙ্গীতে বিশেষ ভাবে লক্ষিত হলেও অন্যান্য শিল্পও এই ধরণের সমস্যা থেকে মুক্ত নয়। মূল প্রশ্ন হ'ল শিল্পমাত্রই শিল্পীর আত্মগত অনুভূতি কিনা? সাহিত্যের ক্ষেত্রে গীতিকবিতায় অনুরূপ দৃষ্টান্ত থাকলেও নাটক বা মহাকাব্যে এ দৃষ্টান্ত কোথায়? বিরুদ্ধবাদীরা বলতে পারেন, অনুভূতিকে শিল্পের উপজীব্য বলে গ্রহণ করলে তার দুটি সত্তাকে স্বীকার করতে হয় এক, একান্ত ভাবে নিজের আর এক সর্বজনের অর্থাৎ একটি ব্যক্তিগত আর একটি সমষ্টিগত। শিল্পীর নিজস্ব ভাব ও ভাবনার যেমন দিক আছে, তেমন শিল্পী যে সামাজিক মানুষের একজন, সেই সামাজিক মানুষের প্রতিনিধিরূপে তাদের মনের কথাকে তিনি যে প্রকাশ করবেন—এ খুব স্বাভাবিক কথা অর্থাৎ শিল্পী নিজেকে যেমন প্রকাশ করতে পারেন তেমন সমাজ ও জাতিকে প্রকাশ করতে সমর্থ। প্রকাশবাদীরা হয়ত বলবেন প্রত্যেক শিল্পসৃষ্টির মধ্যেই স্রষ্টার অনুভবেরই প্রকাশ ঘটে, তবে কোথাও প্রত্যক্ষভাবে. কোথাও পরোক্ষভাবে এই যা। সামষ্টিক উপলব্ধির রূপায়ণে শিল্পীর পরোক্ষ প্রকাশ থেকে যায় এ কথা মেনে নিলেও প্রশ্ন হল এমন একটি ধারণা প্রকাশবাদের মূল আদর্শের অনুকূল কিনা?

অন্য সমস্যা—প্রকাশবাদ শিল্প-সম্ভোগকারীর রসোপলব্ধিকে শিল্পী-মনের খাঁটি প্রতিচ্ছবি বলে মনে করলেও বাস্তবে ব্যক্তিভেদে উপলব্ধির প্রকৃতিগত ও তীব্রতাগত ভেদ ঘটতে দেখা যায়।২০ ভাবসঞ্চারের এই সমস্যাটি শিল্পমাত্রেরই একটি সাধারণ সমস্যা।

এ সব সমস্যার অতিরিক্ত আর একটি সমস্যার দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ না করলে চলে না, যে সমস্যাটি প্রকৃতপক্ষে প্রকাশবাদের একটি মৌলিক সমস্যা। আমরা জানি আবেগবাদ যেখানে সৃজনপ্রক্রিয়ায় একটি বৃত্তির কার্যকারিতা স্বীকার করে অর্থাৎ আবেগবৃত্তির, সেখানে প্রকাশবাদ আবেগবৃত্তির সঙ্গে প্রকাশবৃত্তির সমন্বয় চিন্তা করে নিঃসন্দেহে একটি যুক্তিসঙ্গত চিন্তা, কিন্তু প্রশ্ন উঠতে পারে অন্যভাবে—আবেগের রূপ যেখানে পরিশীলিত সেখানে কি আত্মপ্রতিফলন স্পষ্ট? সংযত অভিব্যক্তিতে কিছু আত্মগোপন অনিবার্য নয় কি? সুপরিমার্জিত প্রকাশভঙ্গিতে অনুচিত ভাবাবেগ বাতিল হয়ে গেলে নৈর্ব্যক্তিকরূপই কি আভাসিত হয়ে ওঠে না?

যে সমস্যাগুলি উল্লিখিত হ'ল, সেগুলি নিরসনের চেষ্টাও ভাববাদে আমরা দেখতে পাই এবং ইদানীং যুগে এ বিষয়ে যাঁরা অগ্রণী হয়েছেন তাঁদের মধ্যে

বিশেষ উল্লেখযোগ্য হলেন শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গার। সুতরাং শ্রীমতী ল্যাঙ্গারের বক্তব্যের মাধ্যমে নতুন দৃষ্টিভঙ্গির তাৎপর্যটি বুঝতে হবে। শ্রীমতী ল্যাঙ্গারের মতে সঙ্গীত আত্মঅভিব্যক্তি নয়, মনের উত্তেজন ও প্রশমনের তথা আবেগময় সত্তার একটি সুবিন্যস্ত চিত্র এবং অন্তর্দৃষ্টির উৎস—সহানুভূতির আবেদন নয়। সঙ্গীতে ভাবের যে প্রকাশ তা কখনই কোনো ব্যক্তিবিশেষের কামনা-বাসনা বা অনুরাগ নয়, যে আমাদের মন তার প্রতি সঞ্চালিত হতে পারে—পরিবর্তে আমাদের বোধসত্তায় তার উপস্থাপনা২১—ফলে আমরা সেই ভাবকে কোনো ব্যক্তিবিশেষের সঙ্গে সম্পর্কিত না করেই উপলব্ধি ও হৃদয়ঙ্গম করতে পারি। ভাষা যেমন আমাদের অলক্ষিত কোনো ঘটনা ও স্থানকাল পাত্রের বর্ণনা দিতে পারে। তেমনি সঙ্গীতও আবেগ-অনুভূতির অভিজ্ঞাত রূপকে প্রকাশ করতে পারে। সঙ্গীত ও আত্মঅভিব্যক্তির বিষয়বস্তু এক এবং এর সঙ্কেত সময় সময় আবেগের উপাদান থেকে সংগৃহীত হলেও উপাদানগুলি বিশিষ্ট রূপে মূর্ত হয়ে বিষয়বস্তুটিকে বিশেষ শৈল্পিক দূরত্ব দেয়।২২

শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গার বলতে চেয়েছেন, সঙ্গীতের অনুভূতিতে এক অনন্যসাধারণ উপলব্ধি রয়ে গেছে, লৌকিক দৃষ্টিতে যার প্রকৃত স্বরূপটি বোধ্য নয়। সঙ্গীতের উপলব্ধি ভাবের অন্তর্নিহিত তাৎপর্যের উপলব্ধি—ভক্তি, প্রেম ও কারুণ্যের সংস্কারবিমুক্ত উপলব্ধি। প্রসঙ্গত উল্লেখ্য যে, এমন একটি চিন্তার পরিচয় রবীন্দ্রনাথের মধ্যেও আমরা পাই—"গানের সুরে আমাদের চেতনাকে যে নাড়া দেয়, সে কোনো ঘটনার উপলক্ষ দিয়ে নয়, সে একেবারে অব্যবহিতভাবে। সুতরাং তাতে যে আবেগ উৎপন্ন হয় সে অহৈতুক আবেগ। তাতে আমাদের চিত্ত নিজের স্পন্দন বেগেই নিজেকে জানে, বাইরের সঙ্গে কোনো ব্যবহারের যোগে নয়,"২৩—চিন্তার সঙ্গতি লক্ষণীয়। শ্রীমতী ল্যাঙ্গারের যে বক্তব্য তা হ'ল, সঙ্গীত আবেগ-অনুভূতির সারনির্যাসকে অর্থাৎ মনের উত্থান-পতন, উত্তেজন-প্রশমন ও উদ্বেগ-প্রশান্তির বিচিত্র রূপকে মূর্ত করে, সঙ্গীতে ভাবের বৈশেষিক স্বরূপ যেমন লক্ষ্য নয়, তেমন ব্যক্তিস্বরূপও উদ্দেশ্য নয়। সঙ্গীতের উদ্দেশ্য ব্যক্তি ও বিশেষের ঊর্ধ্বে মানবীয় উপলব্ধির যা প্রাণবস্তুস্বরূপ তাকে প্রকাশ করা।২৪ শ্রীমতী ল্যাঙ্গার একথাও উল্লেখ করেছেন, একমাত্র সঙ্গীতই যে এমন এক অনির্বচনীয় স্বরূপের সন্ধান দেয় তা নয়—তাবৎ শিল্পকলারই এক উদ্দেশ্য, তবে সঙ্গীতে সেই অনবদ্য স্বরূপটি স্বতঃই মূর্ত—লৌকিক আদর্শনির্ভর নয়। ওয়াল্টার পেটারের যে বিখ্যাত উক্তি, "সমস্ত শিল্পের প্রবণতা হ'ল সঙ্গীতের স্বরূপটিকে পাবার"—শ্রীমতী ল্যাঙ্গারের মতে উক্তিটি এই তাৎপর্যকেই ইঙ্গিত করে।২৫ যাঁরা এই মতের

সমর্থক তাঁরা অবশ্য এ কথা বলেন, মনের অন্তর্নিহিত স্বরূপটিকে প্রত্যক্ষ রূপে উপস্থাপিত করার সামর্থ্য সংগীতের থাকলেও, যে সমস্ত সুরকার কোনো লৌকিক ভাবকে রূপ দিতে চান, তাঁরা বিশেষ বিশেষ সুর ও ছন্দ উপাদান, বিশেষ প্রকাশভঙ্গি ও বিশেষ অনুষঙ্গের আশ্রয় নিয়ে থাকেন২৬—সংগীতে এমন সম্ভাবনা আছে, তবে এই মতের যে তাৎপর্য আমরা বুঝলাম, তা থেকে এ কথা মনে হওয়াই স্বাভাবিক যে সংগীতের মূল উদ্দেশ্য তা নয় এবং লৌকিক কামনা-বাসনার উপলব্ধি প্রকৃত সংগীতরসিকের কাম্য নয়, তাঁদের কাছে সুরের অন্তর্নিহিত আবেদনই অধিকতর প্রিয়। ভারতীয় সংগীতে কণ্ঠে বা যন্ত্রে রাগের যে রূপ নানা স্বরপ্রস্তারে চিত্রিত হতে আমরা দেখি, তাতে কোনো লৌকিক ভাবমূর্তিকে খুঁজে পাওয়া দুরূহ এবং সেদিক থেকে এই মতবাদীরা ভারতীয় রাগসংগীতকে নির্বিশেষ ভাবব্যঞ্জনার প্রতি-মূর্তিরূপে সংজ্ঞায়িত করতে পারেন।

আমরা আগেই উল্লেখ করেছি শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গার সংগীতকে ভাবের সংকেত বলে গণ্য করেছেন, এ প্রসঙ্গে সে সম্বন্ধে তাঁর ধারণাটি না বোঝালে আলোচ্য মতের স্বরূপটি স্পষ্ট হবে না। শ্রীমতী ল্যাঙ্গার বলেছেন, সংগীতের যদি কোনো তাৎপর্য থাকে তবে তা সংকেতমূলক, লক্ষণাত্মক নয়। সংগীতের অর্থ ভাবোদ্দীপকের যে অর্থ বা ভাবনির্দেশক চিহ্নের যে অর্থ তা নয়, এর অর্থ ভাষার মত ধারণামূলক। সাংগীতিক রূপের এমন কতগুলি উপাদান আছে, যা সংকেত হয়ে ওঠার অনুকূল—নানা পৃথক পৃথক উপাদান নিয়ে সংগীতের গঠন, যে উপাদানগুলি অনায়াসেই বহু বিচিত্র উপায়ে সমন্বিত হয়ে সংকেতের প্রয়োজনকে চরিতার্থ করে। তবুও নীতিগতভাবে একে ভাষা বলা যায় না, কারণ এর কোনো শব্দকোষ নেই—স্বরকে শব্দ মনে করা, স্বরসংগতিকে ব্যাকরণ এবং স্বরবিন্যাসকে বাক্যবিন্যাস মনে করা অনর্থক কল্পনা, বস্তুতঃ সুরের সেই বিশেষ জিনিষটির অভাব রয়ে গেছে যা শব্দকে নিছক ধ্বনি থেকে পৃথক করে, নির্দিষ্ট অর্থ বা আভিধানিক অর্থ দিতে পারে,২৭ তা সত্ত্বেও খাঁটি সংকেত হয়ে ওঠার সমস্ত লক্ষণই সংগীতের আছে। সংগীত এমন একটি রূপ, যা ব্যঙ্গ্যার্থ দ্যোতনায় সমর্থ এবং যে সমস্ত অর্থে একে প্রয়োগ করা যায় তাহ'ল অনুভূতিময়, প্রাণময়, ভাবসংবেদনময় অভিজ্ঞতার অর্থে।২৮

শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গারের ব্যাখ্যায় যে কথা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে তাহ'ল সুরের গঠনভঙ্গির প্রণালীবদ্ধ রূপ সংগীতকে সংকেতে পরিণত করেছে, কিন্তু মৌখিক ভাষার যে বৈশিষ্ট্য, যা বিশেষ বিশেষ ধারণা বা মনোভাব

প্রকাশের সামর্থ্য দিয়েছে, সে বৈশিষ্ট্য সঙ্গীতে নেই, তা সত্ত্বেও সঙ্গীত সংকেত বিশেষ এবং এই সংকেত অন্তর-উপলব্ধির সার্থক সংকেত।

আলোচ্য মতটি নানা যুক্তিবিন্যাসে ভাববাদের বিভিন্ন সমস্যাকে কাটিয়ে তুলে শিল্পতত্ত্বে ভাববাদকে নতুন শক্তিতে পুনরুজ্জীবিত করতে সমর্থ হয়েছে এবং বলা নিষ্প্রয়োজন যে এর ফলে বিমূর্তরূপবাদ তার প্রবল প্রতিপক্ষ হয়ে দাঁড়িয়েছে। লক্ষণীয়, মতটি সঙ্গীতকে দৈনন্দিন জীবনের বিশেষ বিশেষ ভাবসংস্কার থেকে মুক্ত করে ভাব-সামান্যতার দিকে নিয়ে গেলেও বিমূর্ত-রূপবাদের সঙ্গে দৃষ্টিভঙ্গির যে বিভেদ ঘটেছে তাহ'ল, বিমূর্তরূপবাদ যেখানে সঙ্গীতকে সুরঝঙ্কার রূপে দেখেছে, সেখানে আলোচ্য মতটি সেই সুর-ঝঙ্কারে অন্তরের অনুরণন লক্ষ্য করেছে। এই মতের বিরুদ্ধে বিশেষ বক্তব্য বিমূর্তরূপবাদেরই এবং বিমূর্তরূপবাদের বিশিষ্ট সমর্থক হ্যারল্ড ওসবোর্ণের কাছেই আমরা মতটির সমালোচনা পাই, সুতরাং তাঁর বক্তব্য উদ্ধৃত করে আলোচ্য মতটিকে মেনে নেওয়ার সমস্যা কোথায় তা লক্ষ্য করবো।[২৯]

হ্যারল্ড ওসবোর্ণের বক্তব্য—তাঁরা বলতে চান সঙ্গীত আমাদের মধ্যে কোনো ভাব জাগায় না, জাগায় অনুভূতির ধরণ বা প্যাটার্ণকে, কিন্তু আমার মনে অনুভূতি জাগালেই যে তা অনুভূতির সংকেত হবে এমন কোনো কথা নেই, অনুভূতির কারণও হতে পারে। অনুভূতি তখনই সংকেতে পরিণত হয়, যখন কোনো ধারণা বা প্রতিরূপ জাগাতে সমর্থ হয়—এই হ'ল সংকেতের সংজ্ঞা এবং সর্বসাধারণের মনে একই ধারণা বা প্রতিরূপ জাগিয়ে তুলতে পারলে তবেই সেই সংকেতের সার্থকতা।[৩০] কোনো বিষয়ের কারণ হওয়া মানেই যে সংকেত হওয়া তা নয়, 'ক' 'খ' এর সংকেতরূপে গণ্য হয় তখনই যখন 'ক' ও 'খ' এর কার্যকারণ সম্পর্কটি লক্ষিত হয় এবং 'ক' কে প্রত্যক্ষ করলে 'খ' এর চিন্তা জাগে।[৩১] সুতরাং সঙ্গীতের ক্ষেত্রেও সেই একই কথা, সঙ্গীত ও রণ সম্পর্কটি জানার মধ্যে দিয়ে যদি কোনো প্রতিরূপ গড়ে ওঠে, তাহলে সঙ্গীত অনুভূতির সংকেত হয়ে উঠবে। শ্রীমতী ল্যাঙ্গারের প্রথম ত্রুটি হ'ল সঙ্গীতকে সংকেত বলা, কারণ সঙ্গীত কেবল কিছু শ্রোতার মনেই অনুভূতির রূপটি জাগিয়ে তুলতে পারে। শ্রীমতী ল্যাঙ্গার বলেছেন, সঙ্গীতের খাঁটি সংকেতের সমস্ত লক্ষণই আছে, কেবল নেই কোনো নির্দিষ্ট তাৎপর্য[৩২]—সংকেত সম্বন্ধে তাঁর এই যে নিজস্ব অভিমত এর আধারেই সঙ্গীতকে সংকেত বলা আর না বলা একই কথা। পরিশেষে হ্যারল্ড ওসবোর্ণ বলেছেন, সঙ্গীত সুরপ্রিয় লোকেদের মনে অনুভূতি জাগায়—কিন্তু সঙ্গীত সেই অনুভূতিময় অবস্থার সঙ্কেত নয়,

কারণ। কোনো চিত্রের বর্ণসমন্বয় বা রূপসংগঠন থেকে যে শৈল্পিক অনুভূতি উদ্দীপিত হয়, তাকে কখনই সঙ্কেত বলা যায় না। এই হ'ল হ্যারল্ড ওসবোর্ণের আপত্তির কথা, তিনি যা বলতে চেয়েছেন এক কথায় তা হ'ল সঙ্গীত যে বিশেষ অনুভূতি জাগায় তা সঙ্গীতের তাৎপর্য নয়, ফলশ্রুতি মাত্র। আমরা সমস্যাটিকে অবশ্য অন্যভাবে লক্ষ্য করছি, শ্রীমতী ল্যাঙ্গারের মূল বক্তব্য—সঙ্গীত ভাবকে প্রকাশ করে না, করে ভাবের ব্যঞ্জনাকে, সেদিক থেকে এই মতের দৃষ্টিকোণ থেকে এ কথা বলার অবকাশ থাকতে পারে যে বাস্তব জীবনে ভাবের ব্যঞ্জনামাত্রই যেহেতু ভাবেরই অনুষঙ্গ, সেহেতু সঙ্গীতের ব্যঞ্জনায় ভাবানুষঙ্গ থেকে যাওয়া স্বাভাবিক। কিন্তু প্রশ্ন হ'ল, কোনো রূপের মধ্যে বস্তুর ধারণাটি স্পষ্ট না হলে নির্বস্তুক রূপের প্রতি মন সঞ্চালিত হতে পারে না কি? ভাবের ব্যঞ্জনা প্রকারান্তরে ভাবের গঠনভঙ্গি, সুতরাং বিশেষ ভাবের স্বরূপটি যেখানে অনুজ্জ্বল, সেখানে তার গঠনগত বৈশিষ্ট্যের দিকেই কি মন আকৃষ্ট হয় না?

সঙ্গীতে উদ্দীপনবাদ

ভাববাদের বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে সঙ্গীতের স্বরূপ-নিরূপণের যে প্রয়াস আমরা এ যাবৎ লক্ষ্য করলাম তার কোনোটিই যে ফলপ্রসূ হতে পারেনি বিরুদ্ধ পক্ষের বক্তব্যে তা প্রতিপন্ন। একটি বিষয় আমরা লক্ষ্য করেছি যে ভাববাদের অন্তর্গত বিভিন্ন মতের মধ্যে যে অন্তর্বিরোধই থাকুক না কেন তাদের মূল ঐক্য একটি ধারণায় যে সঙ্গীত ভাবোদ্দীপক এবং বলা প্রয়োজন এই ধারণাকে নস্যাৎ করে দেবার মত যথেষ্ট যুক্তি বিমূর্তরূপবাদীদের হাতেও নেই। দেখা গেছে, ভাববাদের অন্তর্গত কোনো মত ভাবকে সৃজনবৃত্তির আধার রূপে গণ্য করেছে, কোনো মত ভাবকে সঙ্গীতের আধেয় রূপে গণ্য করেছে—তার স্বরূপকে বিশেষ রূপে ধরে নিয়েই হোক, বা নির্বিশেষ রূপে হোক্ এবং এই মতগুলির আলোচনা যথাক্রমে বৃত্তিকেন্দ্রিক ও বিষয়কেন্দ্রিক হয়ে উঠেছে—এ পথে না গিয়ে আলোচ্য মতটি ভিন্ন পথে অর্থাৎ প্রতিক্রিয়ার আধারে সঙ্গীতের স্বরূপ বিশ্লেষণে প্রয়াসী হয়েছে।

এই মতবাদীদের যে ধারণা তা হ'ল সঙ্গীতের উপলব্ধি অনুভূতিমূলক এবং অনুভূতির উদ্দীপনের মূলে কোনো সংস্কার কার্যকরী হলেও তা গৌণ, লৌকিক ভাবের কোনো প্রতিচ্ছবি সঙ্গীতে থাকলেও সঙ্গীতের মূল প্রভাবের সঙ্গে তার কোনো সম্পর্ক নেই, খাঁটি সঙ্গীতের অনুভূতি লৌকিক

ভাবনিরপেক্ষ প্রত্যক্ষ উপলব্ধি। উল্লেখ করা যেতে পারে, এমন একটি ধারণা কেবলমাত্র সংগীতকে কেন্দ্র করেই গড়ে ওঠেনি, সামগ্রিকভাবে শিল্প সম্বন্ধেও অনুরূপ ধারণার বিকাশ আমরা দেখতে পাই এবং যাঁরা এই ধারণা পোষণ করেন তাঁদের মতে সুন্দরবস্তু মাত্রই অনুভবময়, এবং শিল্প যে সুন্দর, অনুভূতির উন্মেষই তার লক্ষণ। শিল্প সম্বন্ধে এই ধারণাটি বিশেষ আকার নিয়েছে ক্লাইভ বেল ও রোজার ফ্রাই এর শিল্পচিন্তায়, যাঁরা শিল্পের গঠনগত সত্তাকে সৌন্দর্যের উপাদান বলে ধরেছেন এবং মনে করেছেন যে, সেই গঠনগত বৈশিষ্ট্যের তাৎপর্য বিশেষ ধরণের অনুভূতির উন্মেষেই সূচিত।১ এই দৃষ্টিভঙ্গি সাপেক্ষবাদের অনুকূল নয়, সুন্দর রূপমাত্রই ভাবোন্মেষক-এ অভিমতে শিল্পে বিষয়ের গুরুত্ব উপেক্ষিত হয় এবং শিল্পে বিষয় থাকলেও চলে বা না থাকলেও চলে এমন একটি ধারণা শিল্পচিন্তাকে প্রভাবিত করে। বস্তুতঃ ক্লাইভ বেলও একই ধারণার দ্বারা চালিত হয়েছেন—শিল্পকর্মের উপলব্ধির জন্য কোনো বিষয় সম্বন্ধে জ্ঞান বা বিভিন্ন আবেগের সংগে পরিচয় লাভের কোনো প্রয়োজন করে না—এই মন্তব্যটি তার নিদর্শন।২ অনুরূপ ধারণার অর্থ এই দাঁড়ায়, কাব্য ও অলংকরণ শিল্প মূলতঃ এক, কারণ তাদের সাধারণধর্ম হ'ল গঠনগত বৈশিষ্ট্য এবং ভাবোন্মেষই যার একমাত্র ফলশ্রুতি। নিঃসন্দেহে এই ধারণা শিল্পের বিষয়সাপেক্ষতাকে অস্বীকার করে, তা সত্ত্বেও উল্লেখ্য যে মতটি ভাববাদেরই অন্তর্গত, কারণ নিরপেক্ষবাদীরা বা বিমূর্তরূপবাদীরা অনুভূতির উদ্দীপনকে হয় অস্বীকার করবেন, না হয় গৌণ বলে ধরবেন, কিন্তু উদ্দীপনবাদীদের কাছে অনুভূতির উন্মেষেই শিল্পের চমৎকারিত্ব নিহিত। এই কারণে আলোচ্য মতটি ভাববাদেরই একটি বিশেষ ধারণারূপে পরিগণিত।৩

এখন সংগীত-প্রসংগে যে কথা বিশেষ উল্লেখ্য তা হ'ল, সংগীতের ক্ষেত্রে মতটির যথেষ্ট প্রচলন আছে, সর্বসাধারণের বদ্ধমূল ধারণা হ'ল সংগীত সর্বাপেক্ষা ভাবোদ্দীপক। মানুষেতর প্রাণীকে উদ্দীপিত করার দৃষ্টান্ত সুরের অনন্যসাধারণ শক্তি সম্বন্ধে সাধারণের বিশ্বাসকে আরো পরিপুষ্ট করেছে। এ প্রসংগে সংগীতের এই বিশেষ উদ্দীপন শক্তির উৎস কোথায় এবং শিল্প-সৌন্দর্যের সংগে তার সম্পর্ক কি, এ প্রশ্নের আলোচনার অবকাশ রয়েছে। জেম্‌স্, এল, মার্শেলের অভিমতটি নিয়েই সুরু করা যাক্। শ্রীযুক্ত মার্শেলের মতে সংগীতের ধ্বনি-উপাদান শারীরবৃত্তিক প্রতিক্রিয়া জাগাতে সমর্থ, তাঁর নিজের কথায়—নাড়ীর স্পন্দন, শ্বাসপ্রশ্বাসের ক্রিয়া এবং রক্ত চাপের মাত্রার উপর সুরধ্বনির লক্ষণীয় প্রভাব রয়ে গেছে এবং প্রবল অনু-

ভূতির সঙ্গে যে জৈবিক অবস্থাটি সম্পর্কিত, সেই একই অবস্থার উদ্ভব ঘটে সুরধ্বনির সংস্পর্শে।৪ এক কথায় বিশেষ শ্রুতিসংবেদনের সঙ্গে যে ভাবোদ্গমের কার্যকারণ সূত্র বিদ্যমান, এ কথাই তিনি বলতে চেয়েছেন। বলা নিষ্প্রয়োজন, সঙ্গীত যে ভাবোদ্দীপক তার গোড়ার কারণটি হ'ল এই—পরের প্রশ্ন, শিল্প-সৌন্দর্যের সঙ্গে এর সম্পর্ক নিয়ে। কোনো কোনো সঙ্গীততাত্ত্বিক মনে করেন, সঙ্গীতের বিশেষ অনুভূতির মূলে যদি সুরধ্বনির প্রভাব থাকে তবে সে প্রভাব রূপ ও রীতি নিরপেক্ষভাবে থাকার কথা, এমনকি মাধ্যমের পরিবর্তনে বা গতির পরিবর্তনে মূল অনুভূতির কোনো ভেদ ঘটার কথা নয়৫—সুতরাং বিশেষ বিশেষ সুর বা রাগের বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে সুরধ্বনির এই গুণটিকে সম্পর্কিত করার কোনো অবকাশ নেই। তবে সঙ্গীতের উদ্দীপন শক্তির অনন্যতা সম্বন্ধে আই, এ, রিচার্ড্স্ যে ব্যাখ্যাটি দিয়েছেন তা আমরা লক্ষ্য করতে পারি। শ্রীযুক্ত রিচার্ডস্‌ও অনুভববৃত্তির উপর শৈল্পিক রূপের প্রভাবের কথা এবং অন্যান্য শিল্প অপেক্ষা সাঙ্গীতিক রূপের প্রভাবটি যে বেশী জটিল সে কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন, অন্যান্য শিল্প উপস্থাপনমূলক এবং যদিও এই সমস্ত শিল্পেও বিশুদ্ধ রূপের প্রতিক্রিয়াটি বর্তমান, তবুও সঙ্গীতে এর প্রতিক্রিয়া যে অধিকতর জটিল তার কারণ বিশুদ্ধ রূপ নিয়েই সঙ্গীতের ক্রিয়াকর্ম এবং বিশুদ্ধ রূপমাত্রই এই জটিল প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে। সঙ্গীতের প্রভাব সম্বন্ধে শ্রীযুক্ত রিচার্ডসের বিশ্লেষণ—কোনো একক স্বর বা বর্ণের সংবেদিক অনুভূতির অতিরিক্ত যদি কোনো প্রভাব থাকে তবে তা কদাচিৎ অনুভূত হয়। প্রকৃতপক্ষে যখন এই উপাদানটি অন্যান্য উপাদানের সঙ্গে মিলিত হয়ে একটি রূপের সৃষ্টি করে তখন তার লক্ষণীয় প্রভাব মনের আবেগ ও আচরণে ঘটতে পারে।৬ যে কোনো সুরধ্বনি সুস্পষ্টভাবে জটিল—স্বরের অবস্থানগত, গুণগত ও তীব্রতাগত ভেদ অনুযায়ী মনের ভাব পরিবর্তিত হয় এবং সঙ্গীত আরো জটিল হয়ে ওঠে স্বর-সম্পর্ক, সঙ্গতিঘটিত-সম্পর্ক এবং গতি-সংক্রান্ত সম্পর্কের মাধ্যমে। শ্রীযুক্ত রিচার্ড্স্ পরে বলেছেন, আমাদের বর্তমান উদ্দেশ্যের দিক থেকে যে বিষয়টি বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ তা হ'ল, আবেগসমূহের সংঘাত ও সমন্বয়ের প্রচুর সুযোগ সুরধ্বনির এই জটিলতার ফলে উন্মুক্ত হয়।৭

এই আলোচনা থেকে বোঝা যাচ্ছে, সঙ্গীত কোনো লৌকিক বিষয় বা ভাবের রূপ নয়—স্বয়ংসম্পূর্ণ রূপ বা বিশুদ্ধরূপ৮ এবং এই রূপের যে উপাদান অর্থাৎ সুরধ্বনি—তার এককভাবে মনের উপর কিছু প্রভাব থাকলেও লক্ষণীয় কিছু নয়, লক্ষণীয় তখনই হয়ে ওঠে যখন অন্যান্য উপা-

দানের সঙ্গে মিলিত হয়ে বিশেষ আকার নেয়। সুতরাং সঙ্গীতের যে প্রভাব তা একটি স্বয়ম্ভু রূপের প্রভাব এবং যত রকমারি রূপ তত তার বিচিত্র অনুভূতি।

সঙ্গীতের ভাবোদ্দীপকতা সম্বন্ধে যা কিছু জানবার এ পর্যন্তই যথেষ্ট। মনে রাখা দরকার, এ মতের বিরুদ্ধেও প্রবল আপত্তি এসেছে বিমূর্তরূপ-বাদীদের কাছ থেকে, যদিও এই দুটি মতের মধ্যে যথেষ্ট ঐক্য বিদ্যমান, ঐক্য এই দিক থেকেই যে উভয়েই সঙ্গীতকে বিষয়-নিরপেক্ষরূপে দেখেন—— আপত্তির কারণ হ'ল, বিমূর্তরূপবাদীরা অনুভূতির উন্মেষ সঙ্গীতের প্রত্যক্ষ ফলশ্রুতি—এ কথা মানতে রাজী নন। তাঁরা যা বলতে চান তা হ'ল— সঙ্গীত হোক্ বা অন্য অন্য কোনো ধারণা-নিরপেক্ষ রূপই হোক্ তা স্নায়ু-সংবেদনকে কি ভাবে অনুভূতিতে পরিণত করে, বিজ্ঞানে তার প্রক্রিয়াটি এখনো অনাবিষ্কৃত ৯, সুতরাং বিশেষ বিশেষ স্বরসমন্বয়ের সঙ্গে বিশেষ বিশেষ অনুভূতির কার্যকারণ সম্পর্কটি না জানা পর্যন্ত এই অভিমত সমর্থিত হতে পারে না। বলা বাহুল্য যে নিরপেক্ষবাদীরা বা বিমূর্তরূপ-বাদীরা সঙ্গীতকে শ্রুতি-সৌন্দর্য বলে মনে করেন, রূপ দেখার পরিতৃপ্তির সঙ্গে সাঙ্গীতিক প্রতিক্রিয়াকে এক করে দেখেন এবং তাঁরা এ কথাই বলতে চান, কোনো সুন্দর রূপ যেমন নয়ন অভিরাম তেমন সুন্দর সঙ্গীতমাত্রই শ্রুতি তৃপ্তিকর এবং তা যদি অনুভূতিকে উদ্দীপিত করে তবে তা গৌণ ১০ এবং তাঁদের আরো বক্তব্য, সঙ্গীতকে অনুভবময় বলার অর্থ সঙ্গীতের উৎকর্ষ-বিচারে অনুভববৃত্তিকে মানদণ্ড করে তোলা এবং সেক্ষেত্রে অনু-ভূতিশীল মনের ভেদ অনুযায়ী সঙ্গীতের মূল্যায়নে বৈষম্য ঘটা স্বাভাবিক।

নিরপেক্ষবাদীরা সঙ্গীতের সঙ্গে অনুভূতির যোগকে স্বীকার করেন না, সঙ্গীতের সৃজনবৃত্তি, এবং ফলশ্রুতি কোনোটির সঙ্গেই অনুভূতির প্রত্যক্ষ সম্পর্ককে মেনে নেন নি, তাঁদের মতে সঙ্গীতকে হৃদয়বৃত্তির সঙ্গে সম্পর্কিত করলে প্রকারান্তরে সঙ্গীতকে ভাবোত্তেজনার বস্তুতে পরিণত করা হয় এবং সুললিত ধ্বনির যে অপূর্ব রূপসৌন্দর্য রয়ে গেছে তার গুরুত্ব উপেক্ষিত হয়।

পরিশেষে জার্মানীর প্রসিদ্ধ সঙ্গীততত্ত্ববিদ এডুয়ার্ড হ্যানস্লিক, যিনি বিগত শতাব্দীর সঙ্গীত-চিন্তায় বৈপ্লবিক পরিবর্তন ঘটাতে সমর্থ হয়ে-ছিলেন, ভাববাদের বিরুদ্ধে তাঁর মূল্যবান অভিমতটি তাঁরই বিখ্যাত গ্রন্থ 'দি বিউটিফুল ইন মিউজিক' থেকে উদ্ধৃত করে আমরা ভাববাদের অধ্যায়টি সমাপ্ত করতে চাই। হ্যানস্লিকের বক্তব্য১১—একদিক থেকে বলা হয় সঙ্গীতের লক্ষ্য ও উদ্দেশ্য হ'ল ভাব অর্থাৎ আনন্দদায়ক ভাব জাগানো আর অন্যদিক থেকে

বলা হয় সঙ্গীতের উপপাদ্য বিষয় হ'ল ভাব, যা সঙ্গীত উপস্থাপিত করতে চায়। কিন্তু দুটির কোনোটিই সত্য নয়। সঙ্গীতে যে ভাবের উদ্দীপনা ঘটে তা পরোক্ষভাবে।...ভাবকে কোনো রকমেই সৌন্দর্যতত্ত্বের ভিত্তি বলা যায় না এবং সঙ্গীতে ভাবের উপর আমরা কেন যে আস্থা রাখতে পারি না, তার অনেকগুলি অকাট্য যুক্তি রয়ে গেছে। আমাদের মনের গঠন এমনই যে ভাষা বা কোনো পরিচয় বা চিরাচরিত অনুষঙ্গ (বিশেষতঃ ধর্মীয় ও সামরিক সঙ্গীতে এবং গীতিনাট্যের ক্ষেত্রে) আমাদের চিন্তা ও ভাবকে বিশেষ দিকে পরিচালিত করে এবং তাকেই আমরা ভুল করে সঙ্গীতের বৈশিষ্ট্য বলে মনে করি। প্রকৃতপক্ষে সঙ্গীতের কোনো রচনার সঙ্গে ভাবোদ্দীপনার কোনো কার্যকারণ সম্বন্ধ নেই।১২

এই মতবাদ (ভাববাদ) অনুযায়ী বলা হয় স্বর ও স্বরের উদ্ভাবিত সমন্বয় হ'ল সঙ্গীতের উপাদান ও মাধ্যম, যার সাহায্যে সুরকার প্রেম, শৌর্য, দুঃখ ও আনন্দকে ব্যক্ত করেন। মেলডির সৌন্দর্য ও হারমনির নৈপুণ্য যেন আমাদের মুগ্ধ করে না, করে তাদের অর্থ।...আসলে নির্দিষ্ট কোনো ভাব বা আবেগকে সঙ্গীতে রূপায়িত করা যায় না। ভাবের কোনো স্বতন্ত্র অস্তিত্ব আমাদের মনের মধ্যে থাকে না, সেই জন্য যে শিল্প মনের অন্যান্য ধারাবাহিক অবস্থাকে উপস্থাপিত করতে পারে না, সে শিল্প ভাবকে জাগিয়ে তুলতে পারে না। ..আশার ভাবকে ভবিষ্যৎ সুখের অবস্থার ধারণা থেকে পৃথক করা যায় না -যাকে আমরা আসল অবস্থার সঙ্গে তুলনা করে দেখি। দুঃখের ভাবের মধ্যে থাকে পুরোণ দিনের সুখস্মৃতি। এইগুলি হচ্ছে খাঁটি ধারণা বা আইডিয়া যাকে বাদ দিয়ে (অর্থাৎ চিন্তার উপকরণকে) কোনো ভাবকেই আশা বা দুঃখ বলা যায় না; কারণ সেগুলির মাধ্যমেই ভাব বিশিষ্টতা পায়। এই ধারণাগুলিকে চেতনা থেকে বাদ দিলে কিছুই থাকে না, থাকে কেবল গতির অস্পষ্টবোধ যা সাধারণ তৃপ্তি ও অতৃপ্তির ঊর্ধ্বে উঠতে পারে না। প্রেমাস্পদের কল্পনা ছাড়া ও তাকে পাবার বাসনা ছাড়া প্রেমের অনুভূতির ধারণা আসে না। গতির পরিপ্রেক্ষিতে বলা যায় প্রেম শান্ত বা উচ্ছ্বসিত হতে পারে, নিরাশ বা উদ্বেলিত হতে পারে তবুও তা প্রেমই থাকে। সঙ্গীত শুধু এই গুণগুলিকে ফোটাতে পারে, কিন্তু প্রকৃত প্রেমকে পারে না। কোনো নির্দিষ্ট ভাব বিশেষ অর্থ ছাড়া থাকে না যাকে প্রকাশ করা যায় কতগুলি নির্দিষ্ট ধারণার সাহায্যে। সুতরাং সঙ্গীত যেহেতু "অনির্দিষ্ট বাক্‌রূপ" সেহেতু নির্দিষ্ট ভাবকে প্রকাশ করতে অসমর্থ।

তবে কতগুলি বিশেষ ধারণাকে পর্যাপ্তভাবে প্রকাশ করা যায়, যা

নিঃসন্দেহে বিশুদ্ধ সঙ্গীতের আওতায় আসে। এই ধারণাগুলি তীব্রতা, গতি ও অনুপাতমূলক শ্রুতি-তারতম্যের সঙ্গে সম্পৃক্ত ঃ যেমন তীব্র ও মৃদুধ্বনি, দ্রুত ও মন্থরগতি এবং সরল ও জটিল বিন্যাসের ধারণা। সঙ্গীতের প্রকাশকে এইভাবে বর্ণনা দেওয়া যায়—মনোজ্ঞ, নম্র, তীব্র, বলিষ্ঠ, প্রীতিপ্রদ ও সতেজ—এই সমস্ত বৈশিষ্ট্যকে (আইডিয়াকে) সুরের বিভিন্ন বিন্যাসে ব্যক্ত করা যায়। সুরকার যে রূপকে ব্যক্ত করেন তা প্রধানতঃ ও মুখ্যতঃ বিশুদ্ধ সুরধর্মীয়। তাঁর কল্পনা একটি নির্দিষ্ট ও মধুর সুরের ধারণা করে, যার বাইরে তার আর কোনো লক্ষ্যই থাকে না।১৩

এমন এমন ধারণা (আইডিয়া) আছে, যা অনুভূতিরূপে না জাগলেও সঙ্গীতে পরিপূর্ণভাবে ব্যক্ত হতে পারে, আবার এমনও অনুভূতি আছে যা আমাদের মনকে স্পর্শ করে কিন্তু তাদের গঠন এমনই যে, কোনো উপায়েই সঙ্গীতে প্রকাশ করা যায় না। তাহলে ভাবের কোন্ অংশকে সঙ্গীত ব্যক্ত করতে পারে? কেবলমাত্র গতি-উপাদানকে। সঙ্গীত মনের ক্রিয়ার সহযোগী যে গতি তাকে দ্রুত, ধীর, বলিষ্ঠ, ক্ষীণ, তীব্র, মৃদু প্রভৃতি বেগশক্তির (মোমেনটাম্) ভেদ অনুযায়ী পরিস্ফুট করতে পারে, কিন্তু গতি হ'ল ভাবের আনুষঙ্গিক, ভাব নয়।১৪

বিশেষ বিশেষ ভাবের স্বরূপটিকে সঙ্গীতে না পাওয়ার জন্যই সঙ্গীত-তাত্ত্বিকেরা শেষ পর্যন্ত সূত্রকে পরিমার্জিত করেছেন—সঙ্গীতের উদ্দেশ্য অনির্দিষ্ট ভাব জাগানো, নির্দিষ্ট নয়। যুক্তিসম্মতভাবেই বোঝা গেছে যে ভাবের প্রয়োজনীয় অংশকে বাদ দিয়ে—আনুষঙ্গিক গতি নিয়েই সঙ্গীতের কাজ হওয়া উচিত অর্থাৎ ভাবের গতিশীল উপাদানের মধ্যেই সঙ্গীতের ক্রিয়াকর্ম সীমিত। কিন্তু এই উপাদান সঙ্গীতে অনির্দিষ্ট কোনো ভাবকে ফোটাতে সাহায্য করে না, কারণ কোনো অনির্দিষ্ট কিছুর উপস্থাপনা কথাটি স্বতঃ-বিরুদ্ধ। মনের গতি মনের বিশেষ অবস্থা থেকে পৃথক বলেই যদি বিবেচিত হয়, তবে তা শিল্পের বিষয় হতে পারে না। সঙ্গীত নির্দিষ্ট ভাবকে প্রকাশ করে না তা নিঃসন্দেহেই বলা চলে—এ তো গেল নেতিবাচক কথা, কিন্তু কি করে, কি এর রচনার বিষয়? অনির্দিষ্ট কোনো ভাব শিল্পের বিষয় হতে পারে না, তা হতে গেলে শিল্পের একটি বিশেষ সমস্যা-সমাধানের প্রয়োজন- একে কি উপায়ে রূপান্তরিত করা যায়? শিল্পের কাজ হ'ল বিশেষিত করা, সামান্যকে বিশেষে রূপ দেওয়া, তাহলে অনির্দিষ্ট ভাবের মতবাদটি এই নিয়মের বিরোধী হয়। এই স্পষ্ট ধারণারই পরবর্তী পদক্ষেপ হ'ল—সঙ্গীত নির্দিষ্ট বা অনির্দিষ্ট কোনো ভাবকেই প্রকাশ করে না।১৫

ভাববাদের বিরুদ্ধে এডুয়ার্ড হ্যানস্লিকের মোটামুটি বক্তব্য হল এই এবং আমাদেরও ভাববাদ প্রসঙ্গে—পক্ষে ও বিপক্ষে যা কিছু বলবার তার শেষ এখানেই।

তৃতীয় অধ্যায়

সঙ্গীতে কল্পনাবাদ

অনুকৃতিবাদ ও ভাববাদ—সাপেক্ষবাদের মূল দুটি মতবাদের আলোচনা আমরা সম্পূর্ণ করেছি এবং সাপেক্ষবাদের পরিপ্রেক্ষিতে সঙ্গীতের স্বরূপ উদ্ঘাটনের যে সমস্যা রয়ে গেছে তা আমরা লক্ষ্য করেছি। এখন আমাদের নিরপেক্ষবাদী বা বিমূর্তরূপবাদীদের দৃষ্টিভঙ্গির সামনে আসতে হয়। নিরপেক্ষবাদীরা সঙ্গীতের স্বরূপকে কি ভাবে বিশ্লেষণ করেছেন এবং তাঁদের দৃষ্টিকোণ থেকে সঙ্গীতের স্বরূপটি স্পষ্ট আলোকিত হতে পেরেছে কিনা—এ সম্বন্ধে আলোচনায় আমাদের অগ্রসর হ'তে হবে।

উল্লেখ নিষ্প্রয়োজন যে সাপেক্ষবাদের সঙ্গে নিরপেক্ষবাদের মূল দ্বন্দ্ব শিল্পের বিষয়বস্তু নিয়ে। সাপেক্ষবাদ যেখানে শিল্পকে বিষয়-নির্ভর বলে মনে করে সেখানে নিরপেক্ষবাদ বা বিমূর্তরূপবাদের চেষ্টা শিল্পকে বাস্তব বিষয় থেকে মুক্ত করে একটি অনন্যসম্বন্ধ সত্তারূপে দেখার। এই মতবাদী-দের বক্তব্য—বাস্তব জীবনের প্রতিফলন শিল্পে থাকতে পারে, কিন্তু তা অপরিহার্য নয়—শিল্পে বস্তু উপলক্ষ্য মাত্র, রূপই লক্ষ্য। বস্তু থেকেও যেমন শিল্প, না থেকেও শিল্প, প্রকৃতির চিত্ররূপ ও কারুকার্যমণ্ডিত অলঙ্কারিক চিত্র উভয়ই স্বরূপতঃ শিল্প, সুতরাং বস্তু থাকা-না-থাকা এহো বাহ্য—মুখ্য অন্তর্নিহিত রূপময়সত্তা। সঙ্গীত সম্বন্ধে তাঁদের জোর আরো বেশী, বক্তব্য—সঙ্গীতকে আবেগাত্মক রূপে অথবা প্রকৃতিগত করে দেখার চেষ্টা বস্তুতঃ সঙ্গীতের স্বরূপকে সঙ্কুচিত করা তথা বিকৃত করা, কালের বিবর্তনে সঙ্গীত আবেগের গণ্ডি থেকে তথা লৌকিক সঙ্কীর্ণতা থেকে মুক্ত হয়ে স্বমহিমায় ভাস্বর উঠেছে। সঙ্গীতের ঐতিহাসিক প্রয়াস হ'ল তার অন্তর্নিহিত রূপকে খুঁজে বার করা—স্বরের সঙ্গে স্বরের সমন্বয় সাধনের মধ্যে দিয়ে একটি বিশুদ্ধ সুরসত্তাকে আবিষ্কার করা এবং পরিণত সঙ্গীত মাত্রই নিরপেক্ষ, নিঃসম্পর্ক ও মুক্ত রূপ।

বলা যেতে পারে, সাপেক্ষবাদীরা যেখানে লৌকিক বস্তু ছাড়া রূপের চিন্তা করেন না সেখানে নিরপেক্ষবাদীরা বস্তুহীন রূপের মধ্যেই সারবস্তু খুঁজে পান। আসলে বিমূর্তরূপবাদীদের কাছে বিষয় বা বস্তু কথাটির

তাৎপর্য ভিন্ন—লৌকিক সংস্কার-নিরপেক্ষ যে বস্তু-ধারণা অর্থাৎ অন্তর্নিহিত রূপের যে সারনির্যাস একমাত্র এই অর্থেই শিল্প বস্তুরূপী বা বিষয়রূপী —নতুবা নির্বস্তুক। মোটকথা নিরপেক্ষবাদ বা বিমূর্তরূপবাদ হ'ল সেই মতবাদ, যা শিল্প বা সঙ্গীতকে অন্য-নিরপেক্ষ স্বয়ম্ভূরূপসৌন্দর্য রূপে দেখে।

রূপের প্রশ্নটি শিল্পের একটি গুরুত্বপূর্ণ প্রশ্ন। রূপ গড়ে তোলাই শিল্পের লক্ষ্য বলে যাঁরা মনে করেন, তাঁদের মধ্যে শিল্পের স্বরূপ-বিশ্লেষণে কিছু রকমফের দেখা যায়। এর মধ্যে মূল দুটি দৃষ্টিভঙ্গির আমরা আলোচনা করবো—কল্পনাবাদ এবং রূপকৈবল্যবাদ। দুটি দৃষ্টিভঙ্গির মূল পার্থক্য হ'ল, প্রথমটি রূপকল্পনার উপর অর্থাৎ কল্পনাবৃত্তির উপর বেশী জোর দিয়েছে আর দ্বিতীয়টি দিয়েছে রূপের আঙ্গিক সৌষ্ঠবের উপর। পৃথক আলোচনার মধ্যে আমাদের দুটি মতের বৈশিষ্ট্য বোঝাতে হবে।

নিরপেক্ষবাদের দৃষ্টিকোণ থেকে প্রথম আলোচ্য বিষয় হ'ল রূপকল্পবাদ বা কল্পনাবাদ। কল্পনাবাদ অনুযায়ী শিল্পসৃষ্টির উৎস হ'ল মানুষের কল্পনাবৃত্তি, হৃদয়বৃত্তি বা বুদ্ধিবৃত্তি নয়। কল্পনাবৃত্তির কাজ হ'ল নিত্য নতুন রূপ উদ্ভাবন করে মনের রূপ দেখার তৃষ্ণা মেটানো। শিল্পীরা নিজেদের কল্পনায় বহুবিচিত্র রূপ উদ্ভাবন করেন—বাস্তব-অবাস্তবতার চিন্তা না করে বা সত্য-মিথ্যা যাচাই না করে. অভিনব রূপ সৃষ্টি করাই তাঁদের কাজ। কবি, ভাস্কর, চিত্রকর, সুরকার—এঁরা সবাই কল্পনা জগতের মানুষ। তাঁদের সৃষ্টি কল্পনাজাত সৃষ্টি। এই হ'ল শিল্পসৃষ্টি সম্বন্ধে কল্পনাবাদীদের মূল ধারণা।

প্রসঙ্গক্রমে বলা প্রয়োজন যে শিল্প কল্পনার সৃষ্টি—এ ধারণা প্রকৃতপক্ষে সম্প্রতিকালের। কল্পনার ধারণা প্রাচীন যুগে যে ছিল না তা নয়, শিল্পে কল্পনার অবকাশ আছে—এ কথা সে যুগের দার্শনিকদের নানা অভিমতের মধ্যে প্রকাশ পেয়েছে এবং পরবর্তী যুগেও স্বীকৃত হয়েছে, অবশ্য কল্পনাবৃত্তির স্বাতন্ত্র্য সম্বন্ধে অর্থাৎ শিল্প বিশুদ্ধ কল্পনার সৃষ্টি—এ ধারণা প্রাচীন বা মধ্য যুগের শিল্পবিদ্‌দের মনে জাগে নি। যাই হোক্‌, শিল্পে কল্পনার অবকাশ সম্বন্ধে শিল্পবিদ্‌দের ধারণার একটি ঐতিহাসিক চিত্র এ প্রসঙ্গে দেওয়া যেতে পারে। প্রথমেই প্লেটো ও অ্যারিস্টট্‌লের কথা স্মরণ করতে হয়—শিল্পকে 'অনুকরণ' বলেও যাঁরা তাকে নিছক অনুকরণ বলে আদৌ মনে করেন নি। বিখ্যাত অ্যারিস্টট্‌ল্‌-ভাষ্যকার এস্‌. এইচ্‌, বুচারের মতে সৃজনশীল কল্পনার কথা অ্যারিস্টট্‌ল্‌ বা প্লেটো অক্ষরে-

অক্ষরে না বললেও শিল্পীর সৃজনীশক্তি সম্বন্ধে তাঁদের সুস্পষ্ট ধারণা ছিল। বুচারের ভাষায় "মানুষের যে সৃজনীশক্তি বাস্তব জগতের উপাদানগুলির রূপান্তর ঘটায় সেই সৃজনীশক্তির ধারণাটি প্লেটো বা অ্যারিস্টটলের কাছে অজ্ঞাত ছিল না—যদিও তা স্বতন্ত্র কোনো বৃত্তি বা কোনো নির্দিষ্ট নামে অভিহিত হয়নি।"১ বলা বাহুল্য অ্যারিস্টটলের নিম্নোক্ত উক্তিটি উদাহরণ হিসাবে যথেষ্ট—"কবির কাজ নয় যা ঘটেছে তা বর্ণনা করা কিন্তু যা ঘটতে পারে তা বলা"২ অর্থাৎ শিল্প বা কাব্য বাস্তবের নিছক অনুকরণ নয় সম্ভাব্য বা আদর্শায়িত রূপ। আদর্শায়িত রূপ ও কল্পরূপের মধ্যে কিছু পার্থক্য অবশ্যই থাকার কথা; কারণ একটির মধ্যে বস্তুকেন্দ্রিকতা ও অপরটির মধ্যে বস্তুবিমুখতার প্রবণতা থেকে যায়। তাহলেও আদর্শায়িত রূপে যে কল্পনাশ্রয়ী সে কথার উল্লেখ বোধ করি নিষ্প্রয়োজন। ইতিহাস ও কাব্যের পার্থক্য সম্বন্ধে বলতে গিয়ে অ্যারিস্টট্‌ল্ যে কথা বলেছেন -প্রভেদটি হ'ল এই যে একটি আমাদের জানায় যা ঘটেছে এবং অন্যটি যা ঘটতে পারে তা,—এ প্রসঙ্গ নিয়ে আলোচনাকালে ক্রোচে বলেছেন, অ্যারিস্টট্‌ল্ বিশুদ্ধ কল্পনাতত্ত্ব আবিষ্কারের পথে আরম্ভটি সুন্দর করেছিলেন কিন্তু মাঝ রাস্তায় খেই হারিয়ে ফেলেন।৩ তা যাই হোক্, কোনো সন্দেহ নেই যে অ্যারিস্টটলের শিল্পচিন্তায় কল্পনার প্রলেপ ছিল।

পরবর্তী যুগে গ্রীক্ দার্শনিক ফিলোস্ট্রেটাস্ শিল্পে কল্পনার কথা বিশেষভাবে উল্লেখ করেছেন এবং বোধ করি দৃঢ়তার সঙ্গে শিল্পে কল্পনার স্বীকৃতি শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসে এই প্রথম। তাঁর মতে "কল্পনা...অনুকরণ অপেক্ষা আরো দক্ষ কারিগরি। কারণ অনুকরণ রূপ দেয় যা দেখেছে তার কিন্তু কল্পনা এগিয়ে যায় যা দেখেনি তার দিকে।"৪ বার্ণার্ড বোসাঙ্কে বলেছেন, শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে কল্পনার স্বীকৃতি দেওয়ায় শিল্প সম্বন্ধে তাঁর ধারণা অ্যারিস্টটলের আদর্শ-অনুকরণের ধারণাকে ছাড়িয়ে গেছে।৫ যদিও ক্রোচের মতে—ফিলোসট্রেটাস যে কল্পনার কথা এখানে বলেছেন তা অ্যারিস্টট্‌লীয় অনুকরণ থেকে কোনো পৃথক কিছু নয়।৬ ক্রোচে হয়ত বলতে চেয়েছেন, বিশুদ্ধ কল্পনার স্বরূপ এ যুগে কেউই আবিষ্কার করতে পারেন নি, ফিলোস্ট্রেটাস যে কথা বলেছেন তা অ্যারিস্টটলের কথারই রকমফের—শুধু কল্পনা কথাটি যুক্ত হয়েছে এই পর্যন্ত। তবে ক্রোচের কল্পনাতত্ত্বের সন্ধান প্রাচীন যুগে না পাওয়া গেলেও, শিল্প অনুকরণের অতিরিক্ত যে কল্পনাশ্রয়ী ব্যাপার সে সম্বন্ধে চেতনার বিকাশ ঘটেছে সে যুগে, তার পরিচয় স্পষ্ট।

সপ্তদশ ও অষ্টাদশ শতাব্দীর শিল্পচিন্তায় কল্পনার ক্রমবর্ধমান প্রভাবটি বিশেষভাবে লক্ষিত হয়। এ যুগে অনেকেই শিল্পসৃষ্টিতে কল্পনার কার্যকারিতা সম্বন্ধে অবহিত হয়েছেন। এ প্রসঙ্গে ইতালির পল্লাভিসিনো (১৭শ শতাব্দী) ও জিয়ামবাত্তিস্তা ভিকো (১৮শ শতাব্দী), জার্মানীর কান্ট (১৮শ শতাব্দী) ও শেলিঙ্ (১৮—১৯শ শতাব্দী) এর নাম উল্লেখযোগ্য। তবে একমাত্র ভিকো ছাড়া ক্রোচের দৃষ্টিতে বলতে হয়, কল্পনার স্বরূপটি অর্থাৎ কল্পনা বলতে কি বোঝায় তার খাঁটি পরিচয়টি কেউই দিতে পারেন নি। ভিকোর চিন্তার বিশেষত্ব হ'ল এই যে কল্পনার স্বরূপটি তাঁর কাছে বৌদ্ধিক প্রভাবমুক্ত বলে প্রতীয়মান হয়েছে অর্থাৎ কল্পনা যে একটি স্বতন্ত্রবৃত্তি এটি যেন তিনি উপলব্ধি করতে পেরেছিলেন। উল্লেখযোগ্য যে তার পূর্ববর্তী এবং সমসাময়িক অনেকেই কল্পনাকে বুদ্ধিমিশ্রিত একটি ব্যাপার বলে মনে করতেন, এমন কি ঊনবিংশ শতাব্দীর এডুয়ার্ড হ্যানস্লিকও, সঙ্গীত সম্বন্ধে যাঁর মতবাদটি নির্ভাব-রূপকল্পনার উপর প্রতিষ্ঠিত, তিনিও এই সংস্কার থেকে মুক্তি পান নি। আমরা সে সম্বন্ধে পরে আলোচনা করবো, আপাততঃ জিয়ামবাত্তিস্তা ভিকো সম্বন্ধে বলবার হ'ল যে কল্পনার স্বরূপটি সে যুগে তাঁর চিন্তায় নতুন রূপ নিতে পেরেছিল।

বেনেদেত্তো ক্রোচে ভিকোর ভূয়সী প্রশংসা করে বলেছেন, "ইতালীর জিয়ামবাত্তিস্তা ভিকো হলেন প্রকৃত বিপ্লবী যিনি সম্ভাব্যের ধারণাকে এক পাশে রেখে এবং নতুন দৃষ্টিতে কল্পনা সম্বন্ধে ধারণা করে নিয়ে বস্তুতঃই কাব্য তথা শিল্পের প্রকৃত স্বরূপ উদ্ঘাটন করলেন এবং এ কথা বলা যায় সৌন্দর্যতত্ত্ব আবিষ্কার করলেন।"৭ ক্রোচের ভাষায়, কল্পনা সম্বন্ধে ভিকোর ব্যাখ্যা হ'ল—"কল্পনার রূপটি বুদ্ধি থেকে একেবারে স্বতন্ত্র ও স্বয়ংসম্পূর্ণ, যে বুদ্ধিবৃত্তি শুধু যে তাকে কোনো পূর্ণতা দিতে পারে না তা নয়; তাকে নষ্টও করে।"৮ এ সম্বন্ধে বিস্তারিত আলোচনায় না গিয়ে শুধু ভিকোর কাব্য ও দার্শনিক চিন্তার পার্থক্য সম্বন্ধে মূল্যবান অভিমতটি আমরা উল্লেখ করতে চাই, তাহলেই তাঁর বিশুদ্ধ কল্পনার ধারণাটি আমাদের কাছে স্পষ্ট হয়ে উঠবে—তত্ত্বচিন্তা ও কাব্যের মধ্যে স্বাভাবিক বিরোধ রয়েছে। তত্ত্বচিন্তা মনকে শিশুসুলভ সংস্কার থেকে মুক্ত করে আর কাব্য মনকে সেই সংস্কারের মধ্যে মগ্ন করে দেয়। তত্ত্বচিন্তা ইন্দ্রিয়ধারণার স্তর অতিক্রম করতে চায়, আর কাব্যের প্রধান উদ্দেশ্য ইন্দ্রিয়-প্রত্যয়কে রূপ দেওয়া।৯ ভিকো সম্বন্ধে এর বেশী আর আমাদের দরকার নেই, কারণ বিশুদ্ধ কল্পনা সম্বন্ধে স্পষ্ট ধারণা নিতে গেলে ক্রোচের বক্তব্যের উপরই আমাদের নির্ভর করতে হবে।

ইত্যালির বিখ্যাত শিল্পতত্ত্ববিদ্ বেনেদেত্তো ক্রোচেই একমাত্র ব্যক্তি যাঁর শিল্প-আলোচনায় বিশুদ্ধ কল্পনাতত্ত্ব সম্বন্ধে স্পষ্ট ও পরিচ্ছন্ন চিন্তার প্রকাশ পেয়েছে। বলা প্রয়োজন যে কল্পনার স্বরূপকে উদ্ঘাটন করে তারই ভিত্তিতে তিনি শিল্পতত্ত্ব প্রতিষ্ঠা করেছেন এবং প্রকৃতপ্রস্তাবে শিল্পে খাটি কল্পনাবাদের প্রবর্তক যদি কেউ হন তো বেনেদেত্তো ক্রোচে। তাঁর সুচিন্তিত মতবাদ শিল্পতত্ত্বের ক্ষেত্রে এক অবিস্মরণীয় অবদান। তাই আমরা এখন তাঁর কল্পনাতত্ত্ব তথা প্রতিভানবাদের (ইনটুইশনিজ্ম্) মূল বক্তব্যটি বোঝাবার চেষ্টা করবো।

ক্রোচের মতে চেতনায় যা প্রতিভাত হয় তাই কল্পনা, মনের রহস্যময় স্তরের (অব্স্কিওর রিজিয়ন) বিভিন্ন প্রত্যয় (ইম্প্রেশন্) যখন চৈতন্য-দেশে রূপ নিয়ে উদ্ভাসিত হয় তখন তাকে বলে কল্পনা (ইমাজিনেশন) এবং এই কল্পনাই হ'ল প্রতিভান (ইনটুইশন্)। কল্পনাস্তরে সত্যাসত্যের কোনো বিচার থাকে না অর্থাৎ মনের মধ্যে যে প্রতিরূপ গড়ে ওঠে তা কতদূর বাস্তব এ জ্ঞান থাকে না এবং থাকে না বলেই কল্পনা বা প্রতিভান বলতে প্রতীতি (পারসেপ্শন্) বোঝায় না. আবার প্রতিভান বলতে সংবেদনও (সেন্সেশন্) বোঝায় না, বোঝায় তার অতিরিক্ত কিছু। ক্রোচে বোঝাতে চেয়েছেন, কল্পনাবৃত্তি বুদ্ধিনিরপেক্ষ ও হৃদয়াবেগমুক্ত একটি স্বতন্ত্র বৃত্তি, --চেতনায় রূপ নিয়ে প্রতিভাত হওয়া মানেই কল্পনা। কল্পনা যেন মনের উদ্ভাসন (ইনটারনাল্ ইলিউমিনেশন্) এবং প্রকাশ বা এক্সপ্রেশন্ বলতে বস্তুতঃ একেই বোঝায়। ক্রোচের মতে বহিঃপ্রকাশ প্রকাশ নয়, প্রকাশ মনের চেতনায় বা কল্পনায় যা ঘটে তাই। শিল্পীর মনে কোনো কিছু রূপ পাওয়ার অর্থই হ'ল প্রকাশ পাওয়া. আত্মা নিজেকে প্রতিভাত করে রূপের মধ্যে, প্রকাশের মধ্যে এবং গড়ে তোলার মধ্যে।১০ সুতরাং ক্রোচের দৃষ্টিভঙ্গিতে কল্পনা বলতে আমরা এই বুঝছি যে মনের একটি সরল প্রকাশ যার মধ্যে ভাব ও ভাবনার কোনো বিকল্পনা নেই—যেন আপনা-আপনি গড়ে ওঠা কতগুলি ছবি। প্রসঙ্গত বলা দরকার ক্রোচের কাছে কল্পনা জ্ঞানবিশেষ—নলেজ অব্টেন্ড থ্রু ইমাজিনেশন্ বা ইনটুইটিভ্ নলেজ। ১১

আমরা অনেক সময় কল্পনা বলতে যথেচ্ছা ভাবনা বা অসংলগ্ন চিন্তা প্রবাহকে বুঝে থাকি, কিন্তু "এ কথা ঠিক নয় যে প্রতিভান এলোমেলো প্রতিরূপ, পুরাতন প্রতিরূপের স্মরণ, একের পর এক প্রতিরূপকে খেয়াল খুসি মত জুড়ে দেওয়া, ঘোড়ার কাঁধে মানুষের মাথা বসিয়ে দেওয়া।"১২ কল্পনা মনের এমন একটি রূপ, যা বহু বৈচিত্র্যের মধ্যেও ঐক্য নিয়ে

উদ্ভাসিত। ক্রোচের নিজের কথায়, "প্রত্যেকটি প্রকাশন অখণ্ড প্রকাশন...... প্রকাশন হচ্ছে ঐক্যের মধ্যে বহুর সংশ্লেষ।"১৩

ক্রোচে বলেছেন, শিল্প আয়তনে বড় হোক্ বা ছোট হোক্, তার প্রতিরূপ বৃহৎ হোক্ বা ক্ষুদ্র হোক্, তা একই কল্পনাবৃত্তি থেকে অখণ্ড ভাবে গড়ে ওঠে, বিভিন্ন ক্ষুদ্র প্রতিরূপকে মিলিয়ে মিশিয়ে জোড়া দিয়ে বড় করা হয় না। কল্পনায় পুরো সত্তাটির এককরূপে আবির্ভাব। কল্পনাকালে কোনো সংশোধন বা সংস্কার চলে না, তাহলে তাকে প্রত্যয়ের স্তরে ফিরে গিয়ে নতুন ভাবে মনে উদ্ভাসিত হতে হবে। শিল্পসৃষ্টিকে ক্রোচে দুটি পর্যায়ে ভাগ করেছেন– এক প্রকাশ আর এক বহিঃপ্রকাশ। প্রকাশ হল মানসিক আর বহিঃপ্রকাশ হ'ল সাধারণ অর্থে যাকে আমরা প্রকাশ বলি তাই অর্থাৎ ভাষায়, সুরে বা রেখায় রূপ দেওয়া। ক্রোচের মতে "শিল্পকর্ম সর্বদাই অন্তরাশ্রয়ী এবং বহিঃব্যাপার বলতে যা বোঝায় তা কখনই শিল্পকর্ম নয়।"১৪ তিনি বলেছেন, "প্রত্যয়রাজির প্রকাশাত্মক বিস্তারেই শৈল্পিক ব্যাপার সম্পূর্ণ। যখন আমরা মনের মধ্যে কোনো শব্দ পেয়ে যাই, বিশিষ্ট ও সুস্পষ্ট আকারে কোনো মূর্তি ধারণ করি অথবা কোনো সুর পেয়ে যাই, তখনই প্রকাশনের জন্ম হয়, প্রকাশন সম্পূর্ণ হয়। আর কিছু দরকার নেই, এর পর যদি মুখ খুলি এবং গানের জন্য গলা খুলি......বা তুলি বা বাটালি গ্রহণ করি তথা যে কাজ আগেই অল্পাকারে এবং দ্রুতভাবে করা হয়েছে, তাকেই বৃহদাকারে কোনো বস্তুর মাধ্যমে নিষ্পন্ন তথা স্থায়ী করতে চেষ্টা করি—এ সমস্তই বাড়তি ব্যাপার . ..।"১৫

বহিঃপ্রকাশ ঘটে ইচ্ছাশক্তির মাধ্যমে এবং "এই ইচ্ছামূলক বহিঃপ্রকাশন ব্যাপারটির মূলে বহু প্রকার জ্ঞানের সংস্কার কাজ করে থাকে। সেইগুলিকে বলা হয় টেকনিক (প্রয়োগ-বিজ্ঞান)। প্রত্যেক কর্মের মূলেই প্রয়োগ-বিজ্ঞান বর্তমান।"১৬ এই প্রয়োগ-বিজ্ঞান সম্বন্ধে ক্রোচের বক্তব্য "বহিঃপ্রকাশন-কামী শিল্পীর প্রয়োগ-বিজ্ঞানের জ্ঞানসংগ্রহকে কয়েকটি শ্রেণীতে ভাগ করা যেতে পারে। তাদের বলা যেতে পারে—বিভিন্ন শিল্পকলার তত্ত্ব. ....সঙ্গীততত্ত্ব—তাতে ধ্বনি ও সুরের সংযোজন ও মিশ্রণ এবং অন্যান্য প্রক্রিয়ার নির্দেশ রয়েছে। সব সাহিত্যেই ঐরূপ বিধি-বিধান-সংগ্রহ আছে। কোন্‌টা জানা আবশ্যক আর কোন্‌টা জানা অনাবশ্যক—জোর করে যখন এ বিষয়ে কিছু বলা চলে না, এই জাতীয় গ্রন্থগুলি...... বিধি নিষেধের তালিকা হয়ে দাঁড়ায়।...... স্থপতির, সঙ্গীতকারের বা চিত্রকরের সূত্রগুলির বৈজ্ঞানিক রূপ দেবার চেষ্টা আমরা যদি করি, তাহলে বলা বাহুল্য আমাদের হাতে বলবিদ্যার, দৃষ্টি ও

আলোকবিদ্যার এবং ধ্বনিবিজ্ঞানের সূত্র ছাড়া আর কিছুই অবশিষ্ট থাকবে না।"১৭ অর্থাৎ ক্রোচের মতে আমরা যে বিভিন্ন শিল্পের নিজস্ব তত্ত্বের কথা বলে থাকি তা আসলে শিল্পতত্ত্ব নয়, তার কারণ সেই তত্ত্বের নির্দিষ্ট কোনো সূত্র নেই, দ্বিতীয়তঃ সেই তত্ত্ব শিল্পতত্ত্ব ছেড়ে অন্য তত্ত্বে অনুপ্রবেশ করে বসে; সুতরাং বহিঃপ্রকাশের সূত্র নিয়ে শিল্পতত্ত্ব প্রতিষ্ঠিত হতে পারে না। শিল্পতত্ত্ব হ'ল প্রকাশতত্ত্ব।

সংক্ষেপে এই হ'ল শিল্প সম্বন্ধে ক্রোচের মতবাদ। বিস্তারিত আলোচনায় না গিয়ে আমরা কেবল প্রয়োজনমত বক্তব্যের সার কথাগুলি উদ্ধৃত করলাম। যথা সময়ে সঙ্গীত প্রসঙ্গে এই মতগুলি যাচাই করে নেওয়া যাবে।

সাধারণভাবে শিল্পতত্ত্বে কল্পনাবাদের অনুকূলে আর অন্য অভিমত বিবৃত করা অনাবশ্যক। তাছাড়া আমরা আগেই বলেছি, শিল্পে বিশুদ্ধ কল্পনাবাদের সুচিন্তিত আলোচনা একমাত্র ক্রোচেই করেছেন, সুতরাং তাঁর মতবাদের পরিচয়ই এক্ষেত্রে যথেষ্ট। আমরা এখন সঙ্গীতের সঙ্গে কল্পনার সম্পর্ক নিয়ে যে আলোচনা হয়েছে বা যে অভিমত প্রকাশ করা হয়েছে তার কিছু পরিচয় দেবো।

সুরের মাধ্যমে নিত্য নতুন রূপ সৃষ্টি করাই যে সঙ্গীতের উদ্দেশ্য এবং এই রূপসৃষ্টি মূলতঃ যে কল্পনার সৃষ্টি—এ মতবাদ বোধকরি জার্মানীর বিখ্যাত সঙ্গীততাত্ত্বিক এডুয়ার্ড হ্যানস্লিকই সর্বপ্রথম প্রচার করেন। তাঁর মতটি হ'ল, সঙ্গীতের কাজ কল্পনায় নব নব রূপ উদ্ভাবন করা, যে রূপ বিশুদ্ধভাবে সুরেরই, ভাবানুভূতির রূপ নয় বা প্রকৃতির প্রতিরূপও নয়। সঙ্গীতের সৌন্দর্য সম্বন্ধে তাঁর মূল বক্তব্য উদ্ধৃত করলেই বিষয়টি স্পষ্ট হবে। বক্তব্য উদ্ধৃত করা হচ্ছে হ্যানস্লিকের 'দি বিউটিফুল ইন মিউজিক' গ্রন্থ থেকে১৮ ঃ—

"সঙ্গীত-সৌন্দর্যের বৈশিষ্ট্য বিশেষভাবেই সাঙ্গীতিক। আমাদের এ কথা বলার অর্থ হ'ল, সৌন্দর্য কোনো বহির্বিষয়ের অধীন বা নির্ভর নয়, কেবলমাত্র ধ্বনিসমূহের নিপুণ সমন্বয়েই তার প্রকাশ। সুমধুর ধ্বনিসমূহের নিপুণ সমন্বয়, তাদের ঐক্য ও অনৈক্য, তাদের আরোহণ ও অবরোহণ, বর্ধিষ্ণু ও ক্ষয়িষ্ণু শক্তি— এই সবই হচ্ছে তা, যা আমাদের মানস-চক্ষুতে মুক্ত ও স্বচ্ছন্দ রূপ নিয়ে উদ্ভাসিত হয়।......

"সঙ্গীতের মূল উপাদান হ'ল শ্রুতিমধুর ধ্বনি এবং ছন্দ হ'ল তার আত্মা।......সুরকার যে স্থূল উপাদানকে কাজে লাগান......তাহ'ল পূর্ণ

স্বরগ্রাম এবং মেলডি, হারমনি ও ছন্দের অন্তহীন বৈচিত্র্যের সঙ্গে তাদের (স্বরসমূহের) সহজাত অভিযোজন ক্ষমতা। (পৃঃ ৪৭)

"এই সমস্ত উপাদানের সাহায্যে কি ব্যক্ত হয়? এই প্রশ্নের উত্তর হ'ল সংগীতের ভাবমূর্তি (মিউজিকাল আইডিয়া)। এখন এই সাঙ্গীতিক ভাবমূর্তি, যা তার সম্পূর্ণতা নিয়ে ব্যক্ত হয় তা শুধু যে অন্তর্নিহিত সৌন্দর্যের বিষয় তা নয়, তা স্বয়ংসম্পূর্ণও এবং আবেগ ও চিন্তাকে উপস্থাপিত করার উদ্দেশ্য তার নয়।......

"সঙ্গীত প্রচুর পরিমাণে সুন্দর সুন্দর বর্ণ ও রূপ সৃষ্টি করে......এর প্রত্যেকটি রূপই নিয়মসম্মতভাবে পরস্পর সম্বন্ধযুক্ত অথচ ফলশ্রুতিতে অভিনব-যেন একটি সম্পূর্ণ, স্বয়ম্ভর এবং বাহ্য-সংমিশ্রণমুক্ত 'সমগ্র'কে রূপ দিচ্ছে। (পৃঃ ৪৮)

"আমাদের কল্পনাবৃত্তি এমনই ভাবে গঠিত যে শ্রুতি-সংবেদনে উদ্দীপিত হয়ে ধ্বনিময় রূপ ও সাঙ্গীতিক সংগঠনে তৃপ্ত হয় এবং তার সংবেদনগত বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে সচেতন হয়েই সৌন্দর্যের প্রত্যক্ষ ও স্বাধীন ধ্যানে মগ্ন হয়। (পৃঃ ৪৯)

"এই স্বয়ম্ভূ এবং বিশেষ সুরসৌন্দর্যকে সংজ্ঞিত করা খুবই কঠিন এবং যেহেতু প্রকৃতিতে সঙ্গীতের কোনো আদর্শ নেই ও সঙ্গীত কোনো নির্দিষ্ট ধারণাকে ব্যক্ত করে না, সেহেতু আমরা এর পরিচয়কে হয় খুব নীরস পারিভাষিক শব্দে কিম্বা কোনো কাব্যিক বর্ণনায় দিতে বাধ্য হই। বস্তুতঃ এর রাজ্য এ জগতের নয়......অন্য শিল্পের ক্ষেত্রে যা এখনো বর্ণনাধর্মী, সঙ্গীতের ক্ষেত্রে তা আগে থেকেই রূপধর্মী। সঙ্গীত সম্বন্ধে সুরের ধারণা ছাড়া অন্য কোনো ধারণা গড়ে তোলা চলে না এবং তাকে উপলব্ধি ও উপভোগ করতে হয় তার ভিতর থেকেই এবং তার জন্যই।

"'বিশেষভাবে সাঙ্গীতিক' এ কথা বলতে অবশ্য শ্রুতি-সৌন্দর্য (অ্যাকাউস্টিক বিউটি) বা আঙ্গিক সুষমাকে বোঝায় না। উভয়কে গৌণরূপে সঙ্গীত গ্রহণ করে এবং এমনকি 'কর্ণসুখার্থেই স্বরের প্রকাশ' (এ ডিস্‌প্লে অব্‌ সাউণ্ডস্‌ টু টিক্‌ল্‌ দি ইয়ার) অথবা এই ধরণের কোনো উক্তি আরো কম করে বলাই সমীচীন ; কারণ তা সাধারণতঃ বৌদ্ধিক নীতি-বিবর্জিত বিষয়ের উপরই প্রাধান্য দিতে চায়। কিন্তু সঙ্গীত-সৌন্দর্যের উপর প্রাধান্য দিতে গিয়ে আমরা বৌদ্ধিক নীতিকে বর্জন করছি না বরং আমরা একে অপরিহার্য বলে মনে করবো এবং বৌদ্ধিক সৌন্দর্য-নিরপেক্ষ কোনো কিছুকে কখনই সুন্দর আখ্যা দেবো না। অঙ্গবিন্যাসের (মর্‌ফলজিকাল্‌) উৎসের মধ্যে

সৌন্দর্যের মূল বৈশিষ্ট্যকে অন্বেষণ করতে গিয়ে আমরা এই কথাই বুঝতে চাই যে বৌদ্ধিক উপাদান এই সমস্ত ধ্বনিরূপের সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে সম্বন্ধযুক্ত। রূপ শব্দটি সঙ্গীতের ভাষায় বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। ধ্বনির দ্বারা গঠিত যে রূপ তা শূন্যগর্ভ নয়, অন্তঃসারশূন্য আবরণ নয়, সৃজনক্ষম প্রতিভার জীবন্ত সৃষ্টির দ্বারা সুপরিপূর্ণ।......সঙ্গীতে অর্থ ও নিয়মিত অনুক্রম আছে, কিন্তু তা সুরের দিক থেকে, এ এমনই এক ভাষা, যা আমরা বলি এবং বুঝি কিন্তু অনুবাদ করতে পারি না। (পৃঃ ৫০)

"সুরের কোনো নির্দিষ্ট বিষয়ের আবিষ্কারই সুররচনার মূল প্রেরণা, কোনো বিশেষ ভাবকে সুরের সাহায্যে বর্ণনা করা নয়। ধন্য সেই আদিম ও রহস্যময় শক্তি, যার ক্রিয়াকলাপ আমাদের কাছে চিরকালই গোপন থেকে যাবে—সুরকারের মনে উদ্ভাসিত কোনো বিষয়, কোনো সুর। প্রথম অঙ্কুরটি কি ভাবে উৎপন্ন হয় তা বোঝানো যায় না, কিন্তু এমনটি ঘটে বলে মেনে নিতে হয়। একবার সুরকারের কল্পনায় উদ্ভূত হলে সঙ্গে সঙ্গে তা বিকশিত ও বিস্তারিত হতে থাকে, মূল বিষয়কে কেন্দ্র করে তার শাখাপ্রশাখা সকল সম্ভাব্য উপায়ে, মূলের সঙ্গে সর্বদা নির্ভুলভাবে সম্পর্কিত হয়ে বিন্যস্ত হয়। (পৃঃ ৫২)

"কোনো গানের সুর ভাল, কোনো সুর মন্দ, তার কারণ একজন রচয়িতা জীবন্ত সুর আবিষ্কার করেন আর একজন করেন অতি মামুলি সুর। আগের জন সৃজনশীল মৌলিকত্ব নিয়ে সুরকে বিস্তারিত করেন অথচ অন্যজনের দ্বারা তা নিকৃষ্ট থেকে নিকৃষ্টতর হয়ে ওঠে—এই কারণই হ'ল স্বরসঙ্গতি একটি রচনায় যেমন বৈচিত্র্যপূর্ণ ও অভিনব হয়, অন্যটিতে তা অকিঞ্চিৎকর দৈন্যে পর্যবসিত হয়। (পৃঃ ৫৭)

"অনেক শিল্পমতবাদ অনুযায়ী, নিছক নিয়মিত ভাব ও সামঞ্জস্যজনিত তৃপ্তিতেই সঙ্গীতের আনন্দ চরিতার্থ হয়, কিন্তু তা কখনই বিমূর্ত সৌন্দর্যের একমাত্র বৈশিষ্ট্য হতে পারে না এবং সঙ্গীতের ক্ষেত্রে তো আরো নয়। সবচেয়ে নীরস বিষয়ও সঙ্গতিপূর্ণ হতে পারে।......অনেক শোচনীয় রচনাতেও নিয়মসম্মত আঙ্গিক বিন্যাসের অস্তিত্ব দেখা যায়—যা নীরস ও অতি সাধারণ ব্যাপার কিন্তু সঙ্গীতের রসবোধ চায় মৌলিকতাসহ সঙ্গতি।" (পৃঃ ৬৪)

সঙ্গীতের সৌন্দর্য সম্বন্ধে হ্যানস্লিকের বক্তব্যের সারাংশ হ'ল এই। পরিশেষে সঙ্গীতে ভাবের 'উদ্দীপন' সম্বন্ধে হ্যানস্লিকের বক্তব্য উদ্ধৃত করে এই প্রসঙ্গ শেষ করতে চাই। বলা দরকার, হ্যানস্লিক সঙ্গীতে ভাবকে

বিষয়রূপে গণ্য না করলেও ভাবের উদ্দীপনকে স্বীকার করেছেন। বিষয়টিকে কি ভাবে বুঝিয়েছেন তা লক্ষ্য করার—"সুরকারের প্রকৃত অনুভূতি বা ব্যক্তিগত মানসিকতা শ্রোতার মনে অনুরূপ ভাব জাগায় না। সঙ্গীতের আবেগ-উদ্দীপনের ক্ষমতাকে স্বীকার করেই আমরা পরোক্ষভাবে মেনে নেবো যে এর কারণটি সঙ্গীতে বস্তুগত ভাবে রয়ে গেছে—যেহেতু, একমাত্র সৌন্দর্যের বাস্তব উপাদানই এই অনিবার্য ক্ষমতার অধিকারী হতে পারে। এক্ষেত্রে এই বাস্তব উপাদান হ'ল রচনার খাঁটি সাঙ্গীতিক রূপ। সৌন্দর্যতত্ত্বের দিক থেকে কোনো সুররচনা সম্বন্ধে এ কথা বলাই ঠিক যে, তার মধ্যে বিষাদের বা উদাত্তের ধ্বনি আছে কিন্তু একথা বলা চলে না যে তা সুরকারের বিষাদ বা উদাত্তভাবকে প্রকাশ করে।" (পৃঃ ৭৪)

হ্যানস্লিকের মতবাদ উপরোক্ত উদ্ধৃতি-সমূহের মাধ্যমে আশা করি স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। আমরা নিজেদের কথায় সংক্ষেপে তাঁর মতটিকে এভাবে বোঝাতে পারি--

সঙ্গীতের স্বরূপ একান্তভাবেই সাঙ্গীতিক--বাস্তবধারণা-বিমুক্ত, ভাব-অনুভাব নিরপেক্ষ এক স্বয়ংসম্পূর্ণ ধ্বনিময়রূপ অর্থাৎ সঙ্গীত ছন্দ-নিয়ন্ত্রিত সুবিন্যস্ত স্বরসমাহারমাত্র। সুরকারের কল্পনাবৃত্তি সঙ্গীতের উৎস এবং শ্রোতার কল্পনাবৃত্তির চরিতার্থতার মধ্যেই তার সার্থকতা।১৯ সঙ্গীতের ভাবমূর্তি (আইডিয়া) সুরকারের কল্পনায় কি ভাবে দেখা দেয়—এই আবির্ভাব মুহূর্তটি রহস্যাচ্ছন্ন, তবে রূপটি একবার কল্পনায় অংকুরিত হলে সুরকার তাকে সহজাত সুরবোধ ও ব্যবহারিক জ্ঞানের আধারে নানা শাখাপ্রশাখায় পল্লবিত করে সম্পূর্ণ করেন। সঙ্গীতের এই সৃজন-প্রক্রিয়ায় বুদ্ধিবৃত্তির ভূমিকা রয়ে গেছে এবং সৌন্দর্য-সৃষ্টিমাত্রই বুদ্ধি-নির্ভর। তবে সঙ্গীত-সৌন্দর্যে সংগতি ও সামঞ্জস্যময়তার প্রকাশ থাকলেও তা অবশ্যই গৌণ, বস্তুতঃ তার উৎকর্ষ নির্ভর করে মৌলিকত্ব বা অভিনবত্বের উপর—রূপটি সৃজনক্ষম বৃত্তির ফলশ্রুতি-স্বরূপ একটি অভিনব মূর্তিরূপে প্রকাশ পেলে তবেই তা সৌন্দর্য-চেতনায় বিশেষ আবেদন জাগাতে পারে।

সংক্ষেপে এই হ'ল হ্যানস্লিকের মত। তবে হ্যানস্লিকের সমগ্র সঙ্গীত চিন্তা এই ক'টি কথার মধ্যে ধরা পড়ার কথা নয়, প্রয়োজনীয় আরো মন্তব্য অন্য প্রসঙ্গে উল্লেখ করা যাবে। আপাততঃ উল্লেখ্য হ'ল, সে যুগে সম্পূর্ণ এক নতুন দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে হ্যানস্লিকের আত্মপ্রকাশ। ভাববাদ প্রভাবিত তদানীন্তন তাত্ত্বিক-সমাজ হ্যানস্লিকের এই বৈপ্লবিক চিন্তাকে যে সাদরে গ্রহণ করতে পারেনি সে কথা বলাই বাহুল্য। তবে তাঁর

বিশ্লেষণ পদ্ধতি ও বক্তব্যের সারবত্তার প্রতি কালক্রমে অনেকেই আকৃষ্ট হয়ে পড়েন এবং প্রকৃতপক্ষে হ্যানস্লিকের সময় থেকেই সঙ্গীতের তাত্ত্বিক সমাজ স্পষ্টতই দুটি দলে বিভক্ত হয়ে যায়—ভাববাদ ও বিমূর্তরূপবাদ।

হ্যানস্লিকের পর সঙ্গীতে কল্পনার অবকাশ সম্বন্ধে অনেকেই আলোচনা করেন, তাঁদের প্রত্যেকের বক্তব্য উদ্ধৃত করার প্রয়োজন বোধ করি না। কেবল-মাত্র দু-একজনের মন্তব্যই এ ক্ষেত্রে যথেষ্ট: যেমন কার্ল, ই, সিশোরের মন্তব্য হ'ল—"প্রত্যেক সঙ্গীত-শিল্পীই কল্পনা-জগতের মানুষ। তিনি তাঁর কল্পনা-শক্তির বলে অতি জটিল সুরের গঠনকে গড়ে তুলতে পারেন" (সাই-কোলজি অব্ মিউজিক—পৃষ্ঠা ৫)। জি, রেভেজ-এর অভিমত হ'ল "স্রষ্টা-শিল্পী ধ্যানে উদ্ভাসিত সুরমূর্তিকে রূপায়িত করেন (ইনট্রোডকশন্ টু দি সাইকোলজি অব্ মিউজিক্—পৃষ্ঠা ২৪২)। মন্তব্যগুলি কল্পনার সমর্থক এই হিসাবে কেবলমাত্র এগুলির উল্লেখেই ক্ষান্ত হচ্ছি।

সঙ্গীতে কল্পনাবাদ সম্বন্ধে নিজেদের বক্তব্য উপস্থাপিত করার আগে ক্রোচের দৃষ্টিভঙ্গিতে আমরা সংগীতের আলোচনা করে নেবো এবং ক্রোচের সঙ্গে হ্যানস্লিকের যে বিশেষ মতপার্থক্য রয়েছে, তা বোঝবার চেষ্টা করবো। ক্রোচে সঙ্গীত সম্বন্ধে কোনো পৃথক আলোচনা করেন নি—সাধারণভাবে শিল্পতত্ত্ব বিচার করেছেন কিন্তু তাঁর মতবাদকে সঙ্গীতের আধারে না বুঝলে আমাদের কল্পনাবাদের আলোচনা সার্থক হয়ে উঠবে না।

ক্রোচের মতবাদের পরিচয় দিতে গিয়ে আমরা প্রথমেই বলেছি, ক্রোচের মতে মনের চৈতন্যদেশে প্রত্যয়রাজির প্রকাশ বা রূপায়ণ হ'ল কল্পনা। সঙ্গীতের উদাহরণে বলা যায়, বিভিন্ন ধ্বনি ও সুরপ্রত্যয় আত্মার গভীর থেকে কোনো রূপ নিয়ে যখন মনের চৈতন্যস্তরে উদ্ভাসিত হয় তখনই হয় সুরের সৃষ্টি। মনে সুরের উদ্ভবই হ'ল সুরের কল্পনা। কল্পনার কাজ, মনের মধ্যে সুরের ছবি গড়ে তোলা—কিন্তু বুদ্ধি দিয়ে নয় বা আবেগ দিয়ে নয়। কল্পনা হ'ল বিশুদ্ধ ধ্যান, এই ধ্যানের রূপই সঙ্গীত। তবে কল্পনা বলতে অসংলগ্ন সুরচিন্তা বোঝায় না—সুসংগত স্বরসমষ্টির উপলব্ধি বোঝায়। সুররচনা ছোট আকারের হোক্ বা বড় আকারের হোক্ তা একক উপলব্ধির বিষয় অর্থাৎ যত বড় আকারেরই হোক্ না কেন মনের মধ্যে সমষ্টিবদ্ধ একক রূপ নিয়েই তার উদ্ভাসন।

সঙ্গীতে বহিঃক্রিয়া হ'ল স্বরোচ্চারণ—কণ্ঠে বা যন্ত্রে। ক্রোচের কথা হ'ল মনে একবার সুর এসে গেলে কণ্ঠে বা যন্ত্রে তা ধরা দেবে। মনে এলে তা রুদ্ধ হয়ে থাকে না—"এরপর যদি আমরা গানের জন্য গলা খুলি, যে গান

আমরা মনে মনে করেছি বা সুর উচ্চারণ করি অথবা যদি পিয়ানোর পর্দা স্পর্শ করার জন্য হাত বাড়াই বা বাড়াবার সংকল্প করি অর্থাৎ যে কাজ অল্পাকারে এবং দ্রুতভাবে করা হয়েছে, তাকেই বৃহদাকারে কোনো বস্তু মাধ্যমে নিষ্পন্ন তথা স্থায়ী করতে চেষ্টা করি—এ সমস্তই বাড়তি ব্যাপার।"২০ সুতরাং কণ্ঠে সুরোচ্চারণ মানেই যে সঙ্গীত তা নয়, সঙ্গীত হ'ল সুরের উপলব্ধি। বহিঃপ্রকাশন স্তরে বিভিন্ন নিয়মাবলী আছে স্বরের প্রয়োগরীতি সম্বন্ধে, কিন্তু সেই নিয়মগুলি জানলেই যে সুরসৃষ্টি করা যাবে তা নয়, সুর সম্পূর্ণরূপে অভ্যন্তরীণ প্রেরণার ব্যাপার।

ক্রোচের মন্তব্যগুলিকে সংক্ষেপে সাজিয়ে নিয়ে আমরা সঙ্গীতের দিক থেকে উপরোক্ত গুরুত্বপূর্ণ বিষয়গুলি পাই। তবে এতক্ষণ মূলতত্ত্বটিকে সঙ্গীতের দৃষ্টিকোণ থেকে বিবৃত করা হ'ল মাত্র। এরপর আমরা একটু বিশদভাবে তত্ত্বটিকে বিশ্লেষণ করে দেখার অর্থাৎ সঙ্গীতের বিভিন্ন বিষয়ে তত্ত্বটির কি ব্যাখ্যা হতে পারে তা বোঝার চেষ্টা করবো। আলোচনাকে কিছু বিস্তারিত করতে হচ্ছে এই কারণেই যে, এ যুগের শিল্পচিন্তায় ক্রোচের মতবাদকে আমরা কোনোক্রমেই এড়িয়ে যেতে পারি না। সুতরাং সঙ্গীতের মাধ্যমে সেই মতবাদের সঙ্গে বিশেষভাবে পরিচিত হওয়া একান্ত প্রয়োজন।

ক্রোচের মত অনুযায়ী সঙ্গীতে সৃজনপ্রক্রিয়ার তাৎপর্য হ'ল এই যে—শ্রবণেন্দ্রিয়ের মাধ্যমে বহু বিচিত্র সুর অবিরত আমাদের মনের মধ্যে প্রত্যয়রূপে সঞ্চিত হতে থাকে, এই সমস্ত প্রত্যয়ের অবস্থান হ'ল আত্মার রহস্যময় প্রদেশে। ফলে সুরের এই প্রত্যয়গুলি সম্বন্ধে আমাদের কোনো চেতনা থাকে না। মনের এই রহস্যময় স্তর থেকে প্রত্যয়গুলি মিলেমিশে যখন বিশেষ আকার নিয়ে চৈতন্যস্তরে উদ্ভাসিত হয়, তখনই হয় সুরের জন্ম এবং তাকেই বলে সুরের কল্পনা। লক্ষণীয় যে সুর যখন কল্পনায় আবির্ভূত হয়, তখন তা আকার ও উপাদানে সমন্বিত হয়েই আবির্ভূত হয়। ক্রোচের মতে প্রকাশন ক্রিয়াই সুর-প্রত্যয়গুলিকে আকার দেয় ও বিস্তারিত করে—"পরিস্রুত যন্ত্রে যে জল ঢালা হয়, সে যেমন অন্য দিক দিয়ে একই অথচ ভিন্ন জল রূপে বেরিয়ে আসে, ঠিক তেমনি প্রত্যয়গুলি প্রকাশনরূপে পুনরাবির্ভূত হয়।"২১ সুতরাং প্রকাশনস্তরে একক ও অভিনব রূপে সুরের আবির্ভাব—অর্থাৎ এক একটি সুর বা রাগ যেন মনের ভিতর থেকেই হয়ে ওঠে, সাজিয়ে-গুছিয়ে প্রস্তুত করার কোনো ব্যাপার নয়, কল্পনায় সমগ্রতা নিয়েই তার আবির্ভাব।

ক্রোচের মতবাদের আর একটি লক্ষণীয় বিষয় হ'ল যা পূর্বেই বলা হয়েছে,

সুরের একটি ক্ষুদ্র রচনা ও বৃহৎ রচনার মধ্যে কোনো গুণগত পার্থক্য নেই, যে পার্থক্য আছে তা পরিমাণগত অর্থাৎ একটি ছোট গান বা গৎ ও বড় আকারের স্বরপ্রকরণ বা দীর্ঘ রাগালাপ কল্পনারই এক একটি একক ছবি—এর মধ্যে গুণগত প্রভেদ নেই; এ প্রসঙ্গে ক্রোচের মন্তব্য হ'ল "আবিষ্কারের আনন্দের অভিব্যক্তি হিসাবে আর্কিমিডিসের মুখ থেকে যে ইউরেকা শব্দটি বেরিয়েছিল এবং একখানি পূর্ণাঙ্গ ট্র্যাজেডির (পাঁচ অঙ্ক) প্রকাশ-ব্যাপার—এ দুয়ের মধ্যে পার্থক্য আছে, না—একটুও নেই, সর্বদাই প্রকাশন প্রত্যয় থেকে উদ্ভূত।"২২ সুতরাং এই ব্যাখ্যা অনুযায়ী বলতে হয় যে কোনো আবেগমুহূর্তের সুরোচ্চারণের সঙ্গে রাগরচনার কল্পনাগত বা প্রতিভানগত পার্থক্য নেই। কেবল বড় রচনায় অল্প পরিসরে অনেক পরিমাণ প্রত্যয় বিধৃত হয়, এই অবধি। প্রভেদ হ'ল পরিমাণগত। আমরা যদি মনে করি বড় একটি সুররচনা বা রাগবিস্তারের মধ্যে বৌদ্ধিক পরিকল্পনা থাকে—যেন মনের চৈতন্য স্তরে প্রকাশন রূপে আবিভূত কতগুলি বিষয়ের যৌগিক সমন্বয় ঘটানো হয়—তাহলে ভুল হবে; ছোট আয়তনের একটি রচনার মত বড় রচনাও একই কল্পনাবৃত্তি থেকে একক ভাবে অর্থাৎ একটি পূর্ণ আকার নিয়ে উৎসারিত হয়।

পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে ক্রোচের মতে আত্মিক উপলব্ধি বা অভ্যন্তরীণ প্রকাশেই শিল্প সম্পূর্ণ; নৈয়ায়িক জ্ঞান বা বহিঃপ্রকাশন ক্রিয়াকর্মের অধীন নয়। কল্পনায় সুরের আবির্ভাব হলে কণ্ঠে তা ব্যক্ত হবেই, বহিঃপ্রকাশের জন্য কোনো প্রস্তুতির প্রয়োজন নেই, মনের সঙ্গে বহিরঙ্গের অবিচ্ছেদ্য সম্বন্ধ, সুতরাং মনে সুর জাগলে কণ্ঠ নীরব থাকতে পারে না—কিন্তু বিপরীত ব্যাপারটি সম্ভব নয়, যন্ত্রকে চালনা করলেই যে সুর বেজে উঠবে তা নয়, সুর হয়ত বাজবে, কিন্তু তা মনের সুর হবে না, হবে যান্ত্রিক সুর। অনেক সময় প্রয়োগকর্মকে স্বতন্ত্র জ্ঞান ও আবিষ্কারের বিষয় বলে মনে করা হয়। এমন কি শিল্প ছেড়ে প্রয়োগ-কর্ম নিয়েও অনেকে মেতে ওঠেন শিল্পকে আকর্ষণীয় করে তোলার জন্য, তাঁদের নতুন নতুন কলাকৌশল প্রয়োগ করতে দেখা যায়—এ যেন মনের কল্পনা ও বাইরের রূপকে পৃথক ভাবে যুক্ত করার চেষ্টা। কিন্তু সে ধারণা ও প্রয়াস যে ভুল, এ সম্বন্ধে ক্রোচের অভিমতটি পাঠ করলেই বোঝা যাবে—"আর একটি মিথ্যা ভেদ কল্পনা করা হয়—প্রতিভান (ইনটুইশন). ও প্রকাশনের (এক্সপ্রেশন) মধ্যে—প্রতিরূপ ও প্রতিরূপের বস্তুরূপের মধ্যে। এই ভেদকল্পনার একদিকে রাখা হয়...... সব কিছুর প্রতিরূপকে, অন্যদিকে রাখা হয়—শব্দ, সুর, রেখা, বর্ণ প্রভৃতিকে।

একটিকে বলা হয় শিল্পের আন্তর উপাদান, অন্যটিকে বাহ্য উপাদান, একটি যথার্থ শিল্প, অন্যটি আঙ্গিক বা করণ (টেক্‌নিক্‌)। কিন্তু সমস্যা এই যে আপাতদৃষ্টিতে ভেদ কল্পনা করা সহজ হলেও দুটি স্বতন্ত্র উপাদানের মিলন কি করে হয় তা ব্যাখ্যা করতে কেউ পারেন নি। কি করে বাহ্য আন্তরের সঙ্গে যুক্ত হবে এবং তাকে প্রকাশ করবে? কি করে শব্দ বা বর্ণ, শব্দ বিনা বর্ণ বিনা প্রতিরূপকে প্রকাশ করবে? অশরীরী কি করে শরীরী হবে? একই ক্রিয়ায় স্বতঃস্ফূর্ত কল্পনা, ভাবনা এবং অঙ্গরচনা যুগপৎ সম্ভব হবে? একবার প্রতিভানকে প্রকাশ থেকে পৃথক করলে রহস্যময় যোগ কল্পনা না করা পর্যন্ত আর তাদের মিলিত করা যাবে না। সুতরাং দেখা যাক্‌ প্রকাশ ছাড়া প্রতিভান ধারণা করা যায় কিনা। বস্তুতঃ আমরা প্রকাশিত প্রতিভানদেরই দেখে থাকি। চিন্তা যতক্ষণ শব্দমূর্তি পরিগ্রহ না করে ততক্ষণ চিন্তাই নয়, গীতিরূপকে তখনই আমরা পাই যখন তা ধ্বনি-রূপে ব্যক্ত হয়—চিত্র তখনই চিত্র হয়, যখন বর্ণিত হয়। শব্দহীন চিন্তা, সুরহীন গান, বর্ণহীন চিত্র সম্ভব নয়।"২৩ সুতরাং দেখা যাচ্ছে ক্রোচে প্রয়োগকর্ম বা বহিঃপ্রকাশন ক্রিয়াকে শৈল্পিক উপলব্ধি থেকে বিচ্ছিন্ন করে দেখেন নি বা এই ক্রিয়াকর্মের উপর পৃথক গুরুত্ব আরোপ করেন নি, তবে শেষ পর্যন্ত একথা স্বীকার তাঁকে করতে হয়েছে "অঙ্গনির্মাণ ব্যাপারের সমস্যা শিল্পীর সম্মুখে একটি বাস্তব সমস্যাই বটে। যে শিল্পীর মন প্রতিভানে পূর্ণ—তিনি তো একটি সম্পূর্ণ ব্যক্তি অতএব কর্মী ব্যক্তিও।"২৪ এ কথা বললেও তিনি তাঁর মূল আদর্শ থেকে নড়েন নি—"মন্দ টেক্‌নিক্‌ নিয়েও বড় শিল্পী হওয়া সম্ভব"২৫ সুতরাং সেই একই কথা—অভ্যন্তরীণ ক্রিয়ার মধ্যেই সঙ্গীত বা শিল্পের বৈশিষ্ট্য মেনে নেওয়া হ'ল।

ক্রোচের মতের পরিপ্রেক্ষিতে সঙ্গীতের বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণের আর প্রয়োজন নেই। এখন হ্যানস্লিকের সঙ্গে ক্রোচের শিল্পতত্ত্বের মূল প্রভেদটি বোঝা দরকার। দুজনেই শিল্পকে কল্পনার সৃষ্টি বলেছেন—তা বললেও বলার ভঙ্গিটি বা কল্পনাজ সৃষ্টি রূপে শিল্প-বিশ্লেষণের রীতিটি যে তাঁদের এক নয় তা আমরা লক্ষ্য করেছি, এখন সেই পার্থক্যটিকেই আলাদা করে তুলে ধরা যাক্‌। তাহলে উভয়ের শিল্প-চিন্তার স্বরূপটি আরো স্পষ্ট হয়ে উঠবে।

বলা প্রয়োজন, ক্রোচের মত হ্যানস্লিক কল্পনার স্বরূপ সম্বন্ধে বিস্তারিত কোনো আলোচনা করেন নি, যে আলোচনাকে আমরা কল্পনাবাদের অপরিহার্য বা আবশ্যিক অঙ্গ বলে মনে করি। হ্যানস্লিক কল্পনার স্বরূপ নিয়ে কিছু

বলেছেন ঠিকই কিন্তু তা কল্পনাবাদকে স্পষ্ট আলোকিত করার পক্ষে যথেষ্ট নয়। সেদিক থেকে ক্রোচে কল্পনাতত্ত্বের বিস্তারিত আলোচনার মধ্যে এবং আত্মার জ্ঞানাত্মিকা (থিওরেটিক্যাল) ও কর্মাত্মিকা (প্র্যাক্‌টিক্যাল) ক্রিয়া ও তাদের পারস্পরিক সম্বন্ধ বিশ্লেষণের মাধ্যমে তাঁর শিল্পমতবাদ তথা কল্পনাবাদকে আমাদের সামনে স্পষ্ট করে তুলে ধরতে পেরেছেন। তা যাই হোক্, হ্যানস্লিকের আলোচনায় কল্পনার স্বরূপ সম্বন্ধে যে দু-একটি মন্তব্য আমরা পাই, সেই মন্তব্যগুলিকে সম্বল করেই ক্রোচের সঙ্গে তার পার্থক্য আমাদের বুঝতে হবে।

সুরের উদ্ভব ও উদ্দেশ্যের সঙ্গে কল্পনাবৃত্তিকে সম্পর্কিত করতে গিয়ে কল্পনার বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে হ্যানস্লিক এই মন্তব্য করেছেন—"এ কথা সত্য যে আমাদের কল্পনা সুন্দরকে নিছক ধ্যান করে না, করে বুদ্ধির মাধ্যমে ধ্যান, বিষয়টিকে যেন মনে মনে পর্যবেক্ষণ ও বিচার করা হয়, আমাদের সিদ্ধান্ত অবশ্য এত দ্রুত গড়ে উঠতে থাকে যে আমরা এই প্রক্রিয়ার মধ্যে নিহিত কার্য পরম্পরা সম্বন্ধে সজাগ থাকি না—ফলে আসলে যেটি জটিল যুক্তিপরম্পরার ফল, তাকে স্বভাবোদ্ভূত ক্রিয়া বলে ভুল করি।"২৬ অর্থাৎ হ্যানস্লিকের মতে কল্পনা হ'ল বুদ্ধিসহ ধ্যান--তবে কল্পনাকালে বৌদ্ধিক ক্রিয়া সম্বন্ধে কোনো চেতনা থাকে না, বিশেষ দ্রুততার সঙ্গে প্রক্রিয়াটি ঘটে বলে। সুতরাং মূলেই পার্থক্য--ক্রোচের কল্পনা বুদ্ধি-নিরপেক্ষ নির্বিকল্প ধ্যানবিশেষ। এখান থেকেই ক্রোচে ও হ্যানস্লিকের পার্থক্য সুরু। কল্পনাবৃত্তির স্বাতন্ত্র্যই ক্রোচের মতবাদের বিশেষত্ব, কিন্তু হ্যানস্লিক যেহেতু কল্পনাকে স্বতন্ত্রবৃত্তি বলে মনে করতে পারেন নি, সেহেতু কল্পনার সঙ্গে ভাবের, বিশেষতঃ বুদ্ধির আনুষঙ্গিক সম্পর্ককে মেনে নিয়েছেন, নিম্নোক্ত মন্তব্যটি লক্ষণীয়—"আমাদের কল্পনা নিঃসঙ্গ কোনো বৃত্তি নয়, কারণ প্রাণের স্ফুলিঙ্গ ইন্দ্রিয়ে জন্মলাভ করলেও সঙ্গে সঙ্গে বুদ্ধি ও আবেগের শিখাকেও প্রজ্বলিত করে।"২৭ সুতরাং এ কথা সহজেই ধরে নেওয়া যায় যে এই ধারণার ভিত্তিতে ক্রোচের সঙ্গে হ্যানস্লিকের তাত্ত্বিক-বিশ্লেষণের বিলক্ষণ পার্থক্য ঘটে যাবে এবং ঘটেছেও তাই। সঙ্গীতের সৌন্দর্য-বিশ্লেষণের গোড়াতেই হ্যানস্লিককে বলতে দেখি, সঙ্গীত-সৌন্দর্যকে আমরা বুদ্ধি-নিরপেক্ষ বলে মনে তো করি না, উপরন্তু বুদ্ধিকে সৌন্দর্যসৃষ্টির অপরিহার্য বিষয় বলেই মনে করি,—বৌদ্ধিক উপাদান সঙ্গীতের রূপে ওতপ্রোতভাবে মিশে আছে।২৮ সুতরাং দেখা যাচ্ছে, হ্যানস্লিকের সৌন্দর্যচিন্তায় বুদ্ধিসংস্কার প্রচ্ছন্ন—যা ক্রোচের মধ্যে একেবারেই অনুপস্থিত। আবার রচনা-প্রক্রিয়ার বিশ্লেষণ প্রসঙ্গে

সুরকারের মনস্তাত্ত্বিক 'স্বরূপটিকে যে ভাবে উল্লেখ করেছেন তা লক্ষ্য করার মত—যেহেতু স্বরের সমন্বয়করণ কৃত্রিম উপায়ে জুড়ে দেওয়ার ব্যাপার নয়, মুক্ত কল্পনার কাজ, সেহেতু বুদ্ধিশক্তি ও ব্যক্তি-মানসের বৈশিষ্ট্য প্রতিটি রচনায় বিশেষত্ব আরোপ করে। একটি সঙ্গীত রচনা যেহেতু চিন্তাশীল ও অনুভূতিশীল মনের সৃষ্টি সুতরাং তার মধ্যে বুদ্ধি ও বেদনার স্পর্শ বেশী মাত্রায় থাকতে পারে।২৯ স্পষ্টই দেখতে পাচ্ছি হ্যানস্লিকের মতে যে মন সুর সৃষ্টি করে সে মন ক্রোচের প্রতিভানস্তরের একটি নির্বিকল্পক মন নয় এবং কল্পনাস্তরে বুদ্ধির সক্রিয় ভূমিকা যে ক্রোচে স্বীকার করেন নি, নতুন করে তার উল্লেখ নিষ্প্রয়োজন। সুতরাং ক্রোচের সঙ্গে হ্যানস্লিকের পার্থক্য স্পষ্ট। আরো লক্ষ্য করার হ্যানস্লিকের এই একটি মন্তব্য-সুরের রূপ-রেখার উদ্ভব রচয়িতার 'মস্তিষ্কে'৩০— এ মন্তব্য অবশ্যই বুদ্ধিবাদী দৃষ্টিভঙ্গির প্রতিফলন। আর বেশী উদ্ধৃতির প্রয়োজন নেই, এ কথা বললেই যথেষ্ট হবে যে হ্যানস্লিকের সৌন্দর্য-চিন্তা বৌদ্ধিক সংস্কারে প্রভাবিত। তবে আমরা এমন ভুল ধারণা করে না বসি যে হ্যানস্লিক সঙ্গীতকে বুদ্ধিসঞ্জাত সৃষ্টি রূপে মনে করেছেন, বরং এ কথার অস্বীকার রয়ে গেছে তাঁর এই স্পষ্ট উক্তিতে "উদ্ভাবনী প্রতিভার সৃষ্টি গণিতের অঙ্ক নয়"৩১ এবং আরো একটি উক্তি উল্লেখ্য—যে বস্তু স্বরসমূহকে সঙ্গীতে উন্নীত করে তা হ'ল আত্মিক শক্তি, সুতরাং অগণনীয় কিছু।৩২ আসলে হ্যানস্লিক বলতে চেয়েছেন, সঙ্গীতের সৌন্দর্য বৌদ্ধিক উপাদানের সমন্বয়ে সৃষ্ট, বুদ্ধির উপাদানকে বাদ দিয়ে সঙ্গীতের স্বরূপকে পাওয়া যায় না। সেদিক থেকে ক্রোচের শিল্প বা সঙ্গীতধারণা বুদ্ধি-নিরপেক্ষ—কারণই হ'ল, বুদ্ধির ব্যাপারটিকে তিনি বহিঃপ্রকাশন স্তরে রেখে দিয়ে শিল্পকে অভ্যন্তরীণ ব্যাপাররূপে দাঁড় করিয়েছেন।

হ্যানস্লিক ও ক্রোচের শিল্প-বিশ্লেষণের মধ্যে এই যে পার্থক্য এসে গেছে, আমরা মনে করি তার মূলে দুটি ভিন্ন দৃষ্টিভঙ্গি কাজ করেছে। হ্যানস্লিকের লক্ষ্য হল প্রচলিত ভাববাদের বিরুদ্ধে সংগ্রাম করা এবং সঙ্গীতকে ভাব-নিরপেক্ষরূপে প্রতিপন্ন করা আর ক্রোচের চেষ্টা হ'ল শিল্পকে বুদ্ধি-নিরপেক্ষরূপে প্রতিপন্ন করে বুদ্ধিবাদকে খণ্ডন করা। সুতরাং উভয়ের মধ্যে দূরত্ব গড়ে উঠতে বাধ্য। সঙ্গীতকে আবেগমুক্ত করে দেখার যে চেষ্টা, এই চেষ্টাই হ্যানস্লিককে বুদ্ধিবাদের দিকে টেনে নিয়ে গেছে, বিপরীতভাবে ক্রোচেকে বুদ্ধিবাদের স্পর্শ থেকে মুক্ত হওয়ার জন্য শিল্পকে কল্পনারস্তরে সীমিত রাখতে হয়েছে।

ক্রোচের সঙ্গে হ্যানস্লিকের মতপার্থক্য টানার উদ্দেশ্য আর কিছু নয় কল্পনাবাদ সম্বন্ধে আমাদের ধারণাকে স্পষ্ট করে তোলার চেষ্টা এবং আদর্শ কল্পনাবাদ হিসাবে কোন্ মতটি গ্রহণযোগ্য সে সম্বন্ধে ক্ষেত্র প্রস্তুত করা। বলা বাহুল্য, শিল্পকে কল্পনার সৃষ্টি বলতে গেলে কল্পনাবৃত্তির স্বরূপটিকে নির্দিষ্ট করে তুলতে হয়, প্রচলিত যে দুটি বৃত্তি—ভাববৃত্তি ও বুদ্ধিবৃত্তি, এই দুটি থেকে পৃথক করে একটি স্বাধীন বৃত্তিরূপে প্রতিপন্ন করতে পারলে তবেই আমরা মনে করি 'শিল্প কল্পনার সৃষ্টি' এ কথা বলার সার্থকতা থাকে। ভাব ও বুদ্ধি-নিরপেক্ষ কোনো বৃত্তির অস্তিত্ব আছে কিনা এবং শিল্প ভাব ও বুদ্ধি-নিরপেক্ষ কিছু হতে পারে কিনা সে প্রশ্ন অন্য, কল্পনাভিত্তিক শিল্পতত্ত্ব যে অন্য কোনো বৃত্তির সাহায্য নেবে না, ভাব ও বুদ্ধির স্পর্শ থেকে মুক্ত করে শিল্পকে একটি স্বাধীন সত্তারূপে প্রতিষ্ঠিত করার চেষ্টা করবে—এটিই আমাদের প্রত্যাশা। সেদিক থেকে ক্রোচের চেষ্টার আন্তরিকতা আমরা লক্ষ্য করেছি এবং বিশুদ্ধ কল্পনাবাদের আলোচনায় ক্রোচেই যে একমাত্র নির্ভরযোগ্য সে কথাও উপলব্ধি করেছি। সুতরাং কল্পনাবাদের পক্ষে ও বিপক্ষে কিছু বলতে গেলে ক্রোচের তত্ত্বকে নিয়ে করাই সমীচীন।

ক্রোচের মতবাদের বা বিশুদ্ধ কল্পনাবাদের স্বপক্ষে অনেকবার অনেক কথাই বলা হয়ে গেছে, তা সত্ত্বেও বিরুদ্ধ পক্ষের বক্তব্যে যাবার আগে আর একবার এই মতবাদের বক্তব্যটি সংক্ষেপে উল্লেখ করে নেওয়া ভাল। কল্পনা-বৃত্তি হ'ল বুদ্ধি ও আবেগ-নিরপেক্ষ স্বাধীন রূপরচয়িত্রীবৃত্তি। শিল্প এই বৃত্তির সৃষ্টি। অনেক সময় আমরা কল্পনা বলতে ভাবের কল্পনা বা ভাবের রাজ্যে বিচরণ করা বলে মনে করি, কল্পনার স্বরূপটি তা নয় বা সৃজনশীল কল্পনাকে যে বৌদ্ধিক উদ্ভাবনের সঙ্গে এক করে ফেলা হয় তাও ভুল, কল্পনা হ'ল বিশুদ্ধ ধ্যান। শিল্পের স্বরূপটি এই ধ্যানধৃত রূপের মধ্যেই নিহিত, বহিঃপ্রকাশের মধ্যে নয়। বহিঃপ্রকাশন-ক্রিয়া বুদ্ধি ও নীতি দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়, শিল্পের স্বরূপটি সেই বুদ্ধিপ্রসূত বা নীতি-অনুসৃত ক্রিয়া-কর্মের মধ্যে সুস্পষ্ট নয়—শিল্পের স্বরূপটি তাই একান্তভাবে মনের। বলা নিষ্প্রয়োজন যে সঙ্গীতের স্বরূপটিকেও এই ভাবে পাবার কথা। সঙ্গীতে কল্পনাবাদের ব্যাখ্যা আমরা আগেই করেছি, নতুন করে কিছু বলার নেই, কেবল এই প্রসঙ্গ শেষ করার আগে একটি বিষয় উল্লেখ করে নেবো। শিল্প-মাত্রই কল্পরূপ সৃষ্টির প্রয়োজনে বাস্তব জীবন থেকে বা বহিঃপ্রকৃতি থেকে বিষয় সংগ্রহ করে, একমাত্র সঙ্গীতই এর ব্যতিক্রম। কারণ সঙ্গীত তার নিজের ভিতর থেকেই বিষয় সংগ্রহ ক'রে কল্পনায় নতুনত্ব দান করে—এর জন্য

তাকে অন্যের দ্বারস্থ হতে হয় না। উপাদানগুলি—সাতাচ স্বর ও বাবিভন্ন স্বরান্তর—যেমন একান্তভাবে তার নিজের, তেমন উপাদান-সমন্বিত রূপগুলিও তার। নিজের ভিতর থেকেই সঙ্গীত অপরিমেয় রূপের খোরাক পেয়ে যায়। এ সব কথা আমরা হ্যানস্লিকের মুখে শুনেছি। সুতরাং বেশী কিছু বলা বাহুল্য। প্রশ্ন হল, তবে কি সার্থক কল্পরূপ বলতে সঙ্গীতকেই বোঝাবে, যেহেতু সঙ্গীত স্বাধীন ও স্বয়ং-সম্পূর্ণ? কল্পনাবাদের বক্তব্যের তাৎপর্য তা নয়। উপকরণ বা বিষয়ের বাস্তবতা বা অবাস্তবতার প্রশ্ন কল্পনাবাদে গৌণ, কল্পনাবাদ বলবে শিল্পের সার্থকতা রূপের ধারণাকে কল্পনার রাজ্যে উন্নীত করার মধ্যে, বস্তুর মাধ্যমে নির্বস্তুক চেতনা জাগিয়ে তোলার মধ্যে। শিল্প বাস্তবাশ্রয়ী হয়েও যদি সঙ্গীতের ধর্মকে প্রকাশ করতে পারে তবেই শিল্প-সৃষ্টি হিসাবে তথা কল্পনাজ সৃষ্টি হিসাবে সার্থক।

এখন এই মতবাদকে গ্রহণ করতে গিয়ে যে সমস্ত সমস্যার সামনে পড়তে হয়, সেই সমস্যাগুলিকে তুলে ধরা যাক্ ঃ—

আমরা জানি ক্রোচে শিল্পকে নৈয়ায়িক জ্ঞান থেকে এবং কর্মবৃত্তি থেকে মুক্ত করে প্রাতিভানিক জ্ঞান বা কল্পনাজ জ্ঞানের স্তরে সীমাবদ্ধ রেখেছেন। শিল্পকে কল্পনার সৃষ্টি বলতে গেলে এ ছাড়া কোনো উপায়ও নেই—যাই হোক্ মূল যে প্রশ্নটি প্রথম জাগে তা হল, শিল্পের উদ্ভাবনীবৃত্তিকে একান্তভাবে বুদ্ধি-নিরপেক্ষরূপে ভাবা যায় কিনা? এডুয়ার্ড হ্যানস্লিকের বক্তব্যকে স্মরণ করলেই এই সংশয় জাগা স্বাভাবিক। হ্যানস্লিকের বিস্তারিত আলোচনা হয়ে গেছে, সুতরাং পুনরাবৃত্তি না করে আমরা কেবলমাত্র উল্লেখ করতে চাই যে শিল্পে এমন রূপের সঙ্গে আমাদের সম্পর্ক ঘটে বা সঙ্গীতে এমন এমন কূট স্বরসমন্বয়ের অভিজ্ঞতা ঘটে যাকে বুদ্ধি-নিরপেক্ষ সৃষ্টিরূপে গণ্য করতে গেলে সম্ভবতঃ সত্যের অপলাপ করা হয়।

দ্বিতীয়তঃ সমগ্র রূপ-কল্পনাকে একটি একক প্রতিভান (ইনটুইশন) রূপে গণ্য করার বিরুদ্ধে যে আপত্তি উত্থাপিত হয়ে থাকে—মুহূর্তের উপলব্ধির মাধ্যমে কোনো বৃহত্তর রূপের ধারণা সম্ভব কিনা? ক্রোচের দৃষ্টিতে আবেগ-মুহূর্তের কোনো ধ্বনি (যেমন আর্কিমিডিসের 'ইউরেকা' শব্দোচ্চারণ) এবং একটি দীর্ঘ রাগালাপন বস্তুতঃ একই অর্থাৎ একটি বিশেষ উপলব্ধিরই ফল। এতখানি উপলব্ধিমূলকভাবে কোনো বৃহত্তম রচনাকে ভাবা যেতে পারে কিনা সে প্রশ্ন রয়ে গেছে। সমগ্র রাগরূপের চিন্তায় বা সমবেত যন্ত্রসঙ্গীতের বৃহত্তর রূপ-কল্পনায় নানা অঙ্গের ক্রিয়াকর্মগুলিকে

প্রথম মুহূর্তেই ভেবে নেওয়া সম্ভব বলে অনেকেই মানবেন না। তাঁরা এ কথাই বলবেন, বিভিন্ন আঙ্গিক রূপ-কর্মগুলিকে মূলের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে পৃথক পৃথক ভাবে বিন্যস্ত করার মধ্যে একটি পরিকল্পনামূলক চিন্তাই কার্যকরী হয়, বিভিন্ন উপলব্ধির যৌগিক সমন্বয়ে যেন একটি বৃহত্তর রূপের সংগঠন। গীতিকাব্যের সঙ্গে মহাকাব্যের তুলনা করলে ঠিক একই বিষয় মনে হওয়ার কথা। রূপের জাল-বিস্তারে শাখাপ্রশাখাগুলি যেন এক একটি অখণ্ড রূপ নিয়ে বসে, তাদের সার্থকতা যদিও মূলের সঙ্গে ঐক্যবন্ধ হয়ে ওঠার মধ্যে তবুও তাদের যে স্বতন্ত্র উপলব্ধি বা চিন্তা রয়ে গেছে একথা অস্বীকার করা যাবে কি ভাবে?৩৩

এরপর শিল্পকে বহিঃপ্রকাশন ক্রিয়ার স্তর থেকে মুক্ত করে নিছক অভ্যন্তরীণ ক্রিয়া রূপে দেখা সম্পর্কে—

বিরুদ্ধবাদীরা বলবেন প্রকাশ বা বহিঃপ্রকাশকে গৌণ করার অর্থ প্রকারান্তরে 'নীরব কবিত্ব' মেনে নেওয়া। 'সাহিত্যের সামগ্রী'তে রবীন্দ্রনাথের যে উক্তি—"এই কলাকৌশলপূর্ণ রচনা ভাবের দেহের মতো। এই দেহের মধ্যে ভাবের প্রতিষ্ঠায় সাহিত্যকারের পরিচয়। এই দেহের প্রকৃতি ও গঠন অনুসারেই তাহার আশ্রিত ভাব মানুষের কাছে আদর পায়, ইহার শক্তি অনুসারেই তাহা হৃদয়ে ও কালে ব্যাপ্তি লাভ করিতে পারে"—এই উক্তি নিশ্চয়ই ক্রোচের সমর্থক নয়। যাই হোক্, সঙ্গীতে সমস্যাটিকে কি ভাবে দেখতে পাচ্ছি বোঝা যাক্—ক্রোচের মতে মনে সুর জাগলে কণ্ঠে তা ব্যক্ত হবে—যন্ত্রে ধ্বনিত হবেই, কিন্তু সঙ্গীতে এমন যথেষ্ট দৃষ্টান্ত রয়ে গেছে যে সুরের সৃজনীশক্তি থাকা সত্ত্বেও উঁচু দরের গায়ক বা যন্ত্রী হতে না পারা। কণ্ঠে বা যন্ত্রে বিশেষ দক্ষতার অভাবই তার কারণ। প্রশ্ন উঠতে পারে, গায়ক বা বাদকেরা প্রকৃত শিল্পী বা সৃজনশীল শিল্পীরূপে পরিগণিত হতে পারেন কিনা? তা হতে পারেন না একমাত্র যদি তাঁরা সুরকারের সম্পূর্ণ অনুগত হন, কিন্তু পরিবেশকেরা যেখানে স্বাধীনভাবে নিজেদের ব্যক্ত করেন বা সুরের ক্রিয়াকলাপ করেন সেখানে তাঁরা সৃজনশীল শিল্পীর ভূমিকাই নেন এবং তাঁদের সুরের চিন্তাসমূহ যথাযথ রূপ নিতে পারে একমাত্র তাঁরা যদি দক্ষ পরিবেশক হন তবেই, তা নাহলে তাঁদের চিন্তা রুদ্ধ হয়ে যেতে বাধ্য।

অবশ্য শেষ পর্যন্ত ক্রোচে একথা স্বীকার করেছেন অঙ্গ-নির্মাণ ব্যাপারটি শিল্পীর সামনে একটি সমস্যা বটে, তবে এ কথা বলেও তিনি তাঁর নীতিকে এইভাবে রাখবার চেষ্টা করেছেন—মন্দ টেকনিকেও বড় শিল্পী হওয়া সম্ভব। কণ্ঠের দক্ষতা থাকা সত্ত্বেও সার্থক কণ্ঠশিল্পী হতে না পারা বা বাদন-দক্ষতা

থাকা সত্ত্বেও সুনিপুণ যন্ত্রী হতে না পারা—এ দৃষ্টান্তের হয়ত অভাব নেই, কিন্তু 'মন্দ টেকনিক' নিয়েও বড় শিল্পীর পক্ষে আত্মপ্রকাশ সম্ভব— এ কথা সবাই কি মেনে নেবেন?

কলাকৌশলের ব্যাপারটি সব শিল্পে সমান নয়, পরিবেশনধর্মী শিল্পকলা-গুলির মধ্যেই এর বিশেষ ব্যবহার দেখা যায়—সঙ্গীত ও নৃত্য তার দৃষ্টান্ত, আবার সঙ্গীতের রীতিভেদে বা বিষয়ভেদে পরিমাণগত পার্থক্য থেকে গেছে, লঘু সঙ্গীত ও রাগ সঙ্গীতের মধ্যে বা কণ্ঠ ও যন্ত্র সঙ্গীতের মধ্যে এই পার্থক্য স্পষ্ট। সে যাই হোক্, আমরা সমস্যাটিকে যে ভাবে তুলতে চাইছি তাহ'ল এই, শিল্পীদের শিল্প-নির্বাচন ব্যাপারটি একান্তভাবে ব্যক্তিগত মানসিকতার ব্যাপার না কর্মবৃত্তির প্রেরণাও এর মূলে রয়ে গেছে অর্থাৎ বিশেষ ক্রিয়াকর্মে শিল্পীদের সহজাত নৈপুণ্য বিশেষ একটি শিল্পকর্মের দিকে চালিত করে কিনা? এই সহজাত ক্রিয়া-নৈপুণ্যের প্রশ্নটিকে গৌণরূপে ধরলে এ কথাই কি প্রতিপন্ন হয় না যে কবির পক্ষে বাদক রূপে বা চিত্রকরের পক্ষে নর্তক রূপে বিকশিত হওয়া কিছু নয়, কারণ উভয়েই কল্পনাশক্তির অধিকারী? যেন উপলব্ধি থাকলেই প্রকাশ ঘটে এবং যে কোনো ক্রিয়াকর্মের মাধ্যমেই—এ কথা যুক্তিসম্মতভাবে গ্রাহ্য হতে পারে কি? বিরুদ্ধবাদীরা অবশ্যই বলবেন, কল্পনাশক্তির সঙ্গে রূপকর্মের পটুতা না থাকলে সার্থক শিল্প রচিত হতে পারে না। সুতরাং শিল্পে জ্ঞানবৃত্তির সঙ্গে কর্মবৃত্তিরও সমন্বয় এসে যাচ্ছে!—এই বিশ্লেষণের পরিপ্রেক্ষিতে আশা করি ক্রোচের মতবাদকে গ্রহণের সমস্যাটি স্পষ্ট হয়ে উঠতে পেরেছে।

ক্রোচের মতবাদ বা বিশুদ্ধ কল্পনাবাদের এই সমস্ত সমস্যা থেকে মুক্ত হবার চেষ্টা করেছে বিমূর্তরূপবাদেরই আর একটি শাখা—রূপকৈবল্যবাদ, যে মতবাদের সঙ্গে আমরা পরবর্তী অধ্যায়ে পরিচিত হব। রূপকৈবল্য-বাদীদের বৈশিষ্ট্য হ'ল যে তাঁরা শিল্পকে প্রেরণার গণ্ডিতে নিবদ্ধ রাখার চেষ্টা করেন নি : এমন কি সৃজনবৃত্তির স্বরূপটি কি, এ নিয়েও বিশেষ মাথা ঘামাবার চেষ্টা করেন নি। তাঁদের বিশ্লেষণের ধারা অন্য পথ নিয়েছে—তাঁদের মূল উদ্দেশ্য হ'ল শিল্পকর্মটি যে রূপ নিয়ে শ্রোতা, পাঠক ও দর্শকের সামনে প্রকাশ পায়, তার বৈশিষ্ট্য বিচার। প্রস্তুত শিল্পকর্মকে নিয়েই তাঁদের যত বিচার-বিশ্লেষণ। ভাব বা বিষয়-নিরপেক্ষ রূপে একটি শিল্পকর্ম কোন্ বৈশিষ্ট্যের গুণে সুন্দর বলে প্রতিভাত হয়, এই প্রশ্নের মীমাংসাতেই তাঁরা ব্রতী হয়েছেন। সুতরাং শিল্প তথা সঙ্গীত সম্বন্ধে তাঁদের বক্তব্যের সম্মুখীন হতে গেলে আমাদের এখন পরবর্তী অধ্যায়ে অগ্রসর হতে হবে।

চতুর্থ অধ্যায়

সঙ্গীতে রূপকৈবল্যবাদ

শিল্পের স্বরূপকে নিছক কল্পনাগত না করে যাঁরা রূপের স্বধর্মে প্রতিষ্ঠিত করার চেষ্টা করেছেন তাঁরাই হলেন রূপকৈবল্যবাদী। বস্তুতঃ ফর্মালিজ্‌ম্‌ বা অ্যাবসোলিউটিজ্‌ম্‌ অর্থাৎ বিমূর্তরূপবাদের প্রকৃত তাৎপর্য এই রূপকৈবল্যবাদেই ধরা পড়ে এবং কল্পনাবাদকে বলা যেতে পারে রূপ-কৈবল্যবাদের দিকে অগ্রসর হবার একটি পদক্ষেপ—কল্পরূপের ধারণাই বিমূর্ত-রূপ-চেতনার দিকে শিল্পচিন্তাকে সঞ্চালিত করেছে। শিল্প কল্পনার সৃষ্টি এ কথায় বস্তু বা বিষয় একেবারে তুচ্ছ হয়ে পড়ে না, বস্তুরূপের সঙ্গে কল্প-রূপের একটি আপেক্ষিক সম্পর্ক থেকে যায়—বাস্তবের অভিজ্ঞতার আধারেই যেন কল্পরূপের আকর্ষণ, সুতরাং রূপকল্পনায় বস্তুসংস্কারকে একেবারে উড়িয়ে দেওয়া কঠিন, যদিও কল্পরূপের চেষ্টা হ'ল বিমূর্ত-ধারণা সৃষ্টি করা। সঙ্গীতের অবস্থাটি অবশ্য ভিন্ন, যে কথা আমরা পূর্ব অধ্যায়ে আলোচনা করেছি—সঙ্গীত নিজের ভিতর থেকেই কল্পনার সামগ্রী সংগ্রহ করে, সেদিক থেকে সঙ্গীত স্বয়ম্ভর—বস্তু-নির্ভরতার কোনো প্রয়োজন সঙ্গীতের নেই, একমাত্র বলা যায়, সঙ্গীতকে ক্রমবিবর্তনের মধ্যে তার এই নিরালম্ব রূপটিকে পেতে হয়েছে এবং কল্পনাশক্তির বলেই তা সম্ভব হয়েছে। যাই হোক্‌, রূপকৈবল্যবাদ সম্বন্ধে যে বক্তব্য তাহ'ল—এই মতবাদে বস্তু বা বিষয় তুচ্ছ হয়ে গেছে রূপের গুরুত্বের কাছে, রূপকে বস্তু বা বিষয়ের ধারণা থেকে মুক্ত করে স্বধর্মে দেখার চেষ্টাই এই মতবাদকে কল্পনাবাদ থেকে পৃথক করে তুলেছে। বলা প্রয়োজন যে শিল্পকে কল্পনার সৃষ্টি রূপে দেখতে গেলে যেমন কল্পনার স্তরেই শিল্পের স্বরূপটি সীমাবদ্ধ হয়ে পড়ে, তেমনি শিল্পকে রূপের আধারে বিচার করতে গেলে শিল্পের প্রেরণার স্তরটি উপেক্ষিত হয়ে যায়। রূপকৈবল্যবাদীরা তাই শিল্প কোন্‌ বৃত্তির সৃষ্টি—বিশুদ্ধভাবে কল্পনার না বুদ্ধিসমন্বিত কল্পনার এ নিয়ে বিশেষ বিচার বিশ্লেষণে যাবার প্রয়োজন মনে করেন নি, তবে তাঁদের কাছে বুদ্ধিবৃত্তির ভূমিকা যে অপরিহার্যরূপেই গণ্য হয়ে থাকে সে কথা অবশ্যই উল্লেখ্য। বস্তুতঃ এই মতবাদীদের দৃষ্টি রূপের নিজস্ব বৈশিষ্ট্যের প্রতি—বস্তুময়-

রূপকে অতিক্রম করে নৈর্ব্যক্তিকরূপের প্রতি। রূপ স্বভাবে বিষয়াধার, বিষয় মাধ্যমেই তার প্রকাশ, কিন্তু বিষয়বৈচিত্র্যেও রূপ স্বরূপতঃ এক—সুতরাং রূপটি স্বরূপে কি, এই সত্য অনুসন্ধানই তাঁদের মূল প্রয়াস। রূপকৈবল্য-বাদীরা বলেন শিল্প রূপেরই বাহার, অপূর্ব রূপ-রচনাই শিল্পের প্রেরণা এবং রূপের স্বরূপ-উপলব্ধিতেই শিল্প-সম্ভোগের আনন্দ।

শিল্পতত্ত্বে রূপকৈবল্যবাদের অভ্যুত্থান সম্প্রতিকালের হলেও প্রাচীন যুগের শিল্পচিন্তায় নির্বস্তুক রূপের প্রশ্নটি যে জাগেনি তা নয়, যেমন 'ফিলেবাস'এ প্লেটোর যে উক্তি—"আমি বলছি সরল ও বক্ররেখার এবং কোনো বহিরঙ্গ বা নিরেট কোনো রূপের কথা, যেগুলি নিজেদের মধ্যে থেকে পরিমাপ যন্ত্র বা চতুষ্কোণ যন্ত্রের সাহায্যে সৃষ্ট হয়...কারণ আমি মনে করি তারা অন্য বিষয়ের মত সাপেক্ষভাবে সুন্দর নয়, সর্বদাই এবং স্বভাবতই এবং নিরপেক্ষ-ভাবে সুন্দর।"১ এই উক্তিটি প্লেটোর চিন্তায় বিমূর্তরূপ-ধারণার ছাপ রেখে দিয়েছে। অ্যারিস্টট্‌লের নিম্নোক্ত মন্তব্যেও একই চিন্তার প্রতিফলন—"আর যদি তুমি মূল বস্তুটি না দেখে থাক তাহলে আনন্দ হবে—অনুকরণের যাথাযথ্যের জন্য নয়—সুনির্মিতি, সুরঞ্জন অথবা অন্য সদৃশ কারণের জন্য।"২ গ্রীক্ মনীষীদের মূল শিল্পচিন্তায় এই সংস্কার কার্যকরী না হলেও রূপের স্বধর্মের দিকে যে তাঁদের দৃষ্টি আকৃষ্ট হয়েছিল এ সমস্ত মন্তব্যে তা স্পষ্ট হয়ে ওঠে। প্রসঙ্গতঃ প্রথম শতাব্দীর দার্শনিক লঙ্গিনাসের একটি মন্তব্য উল্লেখ করা যেতে পারে—"আপাতদৃষ্টিতে বীণাযন্ত্রের সুরের যদিও কোনো তাৎপর্য নেই, তবুও স্বরবৈচিত্র্যের মাধ্যমে এবং স্বরসঙ্গতিতে তাদের যে পারস্পরিক বৈপরীত্য ও সমন্বয় সাধিত হয়, তার মাধ্যমে তা প্রায়ই আমাদের বিস্ময়কর ভাবে মুগ্ধ করে রাখে।"৩ —বিশুদ্ধ সুর-সৌন্দর্য সম্বন্ধে প্রাচীন চেতনার একটি উল্লেখযোগ্য দৃষ্টান্ত। ত্রয়োদশ শতাব্দীর দার্শনিক ও শিল্প-তাত্ত্বিক টমাস অ্যাকুইনাসের রূপ-সৌন্দর্যের ধারণাটি খুব স্পষ্ট—তাঁর মতে সৌন্দর্যের জন্য প্রয়োজন তিনটি বিষয়ের—সমগ্রতা বা পরিপূর্ণতা, অনুপাত বা ঐক্য এবং স্পষ্টতা।৪

অষ্টাদশ শতাব্দীর পর পাশ্চাত্ত্যের শিল্পচিন্তায় রূপের প্রশ্নটি নতুন করে উদয় হয়। শিল্পে রূপের বৈশিষ্ট্য নিয়ে যাঁরা বিশেষভাবে আলোচনা করেন তাঁদের মধ্যে জোহান্ ফ্রেডারিক হার্বার্ট, জিমারম্যান, ক্লাইভ বেল, রোজার ফ্রাই এবং সম্প্রতিকালের হ্যারল্ড ওসবোর্ণ উল্লেখযোগ্য। শিল্প সম্বন্ধে এঁদের প্রত্যেকের মতামতের ঐতিহাসিক হিসাবনিকাশের প্রয়োজন উপস্থিত প্রবন্ধে নেই, কেবলমাত্র মূল বিষয়ের আলোচনার সময় আমরা দরকার-

মত তাঁদের গুরুত্বপূর্ণ মন্তব্যের উল্লেখ করে যাব। আপাততঃ এইটুকু উল্লেখ করলেই যথেষ্ট হবে যে, এই সমস্ত শিল্পতত্ত্ববিদ্‌রা রূপের মৌলিক বৈশিষ্ট্যের প্রতি বিশেষ গুরুত্ব আরোপ করেছেন।

সঙ্গীতে রূপবাদের অভ্যুদয় ঘটেছে বিগত শতাব্দীর মধ্যপাদে এডুয়ার্ড হ্যানস্লিকের সঙ্গীত-চিন্তার মধ্যে দিয়ে। হ্যানস্লিকের পরিচয় কল্পনা-বাদের অধ্যায়ে আমরা দিয়েছি, এখানে নতুন করে তার উল্লেখ নিষ্প্রয়োজন, – অন্যান্য আলোচনায় রূপবাদের সমর্থনে যে সমস্ত মন্তব্য আমরা পাই তার কিছু উল্লেখ করা যেতে পারেঃ—

প্রথম উইলিয়াম পোলের মন্তব্যটি উদ্ধৃত করা যাক্—সঙ্গীত একপ্রকার ধ্বনি-সমন্বয়ে গঠিত, যে ধ্বনিসমূহ কোনো প্রাথমিক ক্রম অর্থাৎ স্বরগ্রাম থেকে নির্বাচিত হয়ে সুরকারের অভিপ্রায় অনুসারে জটিলরূপে সমন্বিত ও বিন্যস্ত হয়।৫

সি, এইচ্, এইচ্, প্যারী বলেছেন—কোনো কোনো শিল্পে রূপকর্মই সার-বস্তু তথা মূল আধাররূপে প্রতীত হয় এবং সঙ্গীতে এর গুরুত্ব অতীব। বস্তুতঃ সঙ্গীতে যতক্ষণ না স্বরপরম্পরার মধ্যে কোনো না কোনো নির্দিষ্ট-রূপের উদ্ভব ঘটে, ততক্ষণ তা সঙ্গীত হয়ে উঠতে পারে না।৬

জি, রেভেজ-এর মতে সৃজনক্ষম শিল্পীর মনে সুরের যে মূর্তিটি স্বতঃ-স্ফূর্ত ভাবে প্রতিভাত হয়, তাকেই তিনি রূপায়িত করেন বা আকার দেন। রসগ্রাহী শ্রোতারা সেই রূপলব্ধ মূর্তিকে আত্মসাৎ করে।৭

এবেনেজার প্রাউট্ বলেছেন—প্রত্যেক শিল্পকর্ম, তা আকারে ছোট হোক্ বা বড় হোক্, শিল্পীমনের নির্দিষ্ট পরিকল্পনা অনুযায়ী গঠিত হয়। যে পরিকল্পনা বা নক্সা অনুযায়ী সঙ্গীত রচিত হয় তাকে সঙ্গীতের রূপ বলা হয়।৮

হ্যারল্ড ওসবোর্ণের মতে—মেলডি মূলতঃ স্বরান্তরের বিশিষ্ট চিত্ররূপ।৯

রূপবাদের অনুকূলে পাশ্চাত্ত্য চিন্তার মোটামুটি চিত্র হ'ল এই—এর বেশী উদ্ধৃতির প্রয়োজন নেই। এ সম্বন্ধে ভারতীয় অভিমতের কিছু উল্লেখ করতে গেলে অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুরের একটি উক্তির কথা গোড়াতেই মনে হয়—"রূপের ভেদাভেদ জ্ঞান ও রহস্য প্রকাশ হ'ল আর্টিস্টের কাজ, এই জন্যই আর্টিস্ট কথার ঠিক প্রতিশব্দ হ'ল রূপদক্ষ। সঙ্গীতে স্বরমালা সাতরাজার ধন সাতটি মাত্র, কিন্তু সাতাশ' লক্ষের বেশী রূপ পেয়ে ঝলক দেয় সাত সুর --গুণীর কণ্ঠে অপূর্ব সাতনরী হার।" (বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী) সঙ্গীতের রূপসৌন্দর্য সম্বন্ধে এর চেয়ে তাৎপর্যপূর্ণ মন্তব্য আর কি হতে

পারে? রবীন্দ্রনাথের নিম্নোক্ত মন্তব্যেও সুরের গঠনগত সৌন্দর্যের মূল কথাটি ব্যক্ত হয়েছে দেখতে পাই—"একটি সুগভীর সামঞ্জস্যের আনন্দ, সংস্থান-সমাবেশের আনন্দ, দূরবর্তীর সহিত যোগ-সংযোগের আনন্দ, পার্শ্ববর্তীর সহিত বৈচিত্র্যসাধনের আনন্দ—এগুলি মানসিক আনন্দ। ভিতরে প্রবেশ না করিলে, না বুঝিলে এ আনন্দ ভোগ করিবার উপায় নাই।"১০

ভারতীয় সঙ্গীতশাস্ত্রে রাগের রসনিষ্পত্তির কথা উল্লিখিত হলেও রাগ-সংজ্ঞাটি নিঃসন্দেহেই রূপবাচক হয়ে উঠেছে: দৃষ্টান্তস্বরূপ সঙ্গীত-পারিজাতের শ্লোকটি উদ্ধৃত করা যেতে পারে—

যোঽয়ং ধ্বনি বিশেষস্তু স্বরবর্ণ বিভূষিতঃ
রঞ্জকো জনচিত্তানাং স রাগঃ কথিতো বুধৈঃ।

অতিপ্রাচীন একটি সংজ্ঞা-রঞ্জকঃ স্বরসন্দর্ভ গীতমিত্যভিধীয়তে—সংক্ষিপ্ত হলেও তাৎপর্য একই। স্বর ও বর্ণশোভিত রূপ বা বিশিষ্ট স্বর-রচনা যে রাগের রঞ্জকত্বের কারণ, এমন তাৎপর্যই শ্লোক দুটিতে প্রকাশ পেয়েছে। আরো লক্ষণীয় যে শাস্ত্রে বাদী ও সংবাদীর অষ্ট ও দ্বাদশ শ্রুতিভেদগত যে সম্পর্কের কথা বলা হয়েছে তার মধ্যে বস্তুতঃ স্বরগত ঐক্যের ইঙ্গিত রয়ে গেছে। শাস্ত্রে সঙ্গীতসমালোচনা-প্রসঙ্গে উল্লিখিত গীতের দশগুণের অন্তর্গত 'সম' শব্দটিও লক্ষণীয়১১—যা রূপগত সৌষম্যের অর্থই বহন করে। প্রসঙ্গত উল্লেখ করা যেতে পারে, যে এ যুগের সঙ্গীত-সমালোকেরা রাগ-বর্ণনায় স্বর-বিন্যাসের রীতি-নীতি, পড়ক, চলন প্রভৃতির যে ব্যাখ্যা দেন, সে ব্যাখ্যায় তাঁদের রূপবাদী দৃষ্টিভঙ্গির প্রতিফলন থেকে যায়। রাগের চরম উদ্দেশ্য সম্বন্ধে তাঁরা যে ধারণাই পোষণ করুন না কেন, রাগ-বিশ্লেষণের ক্ষেত্রে তাঁরা বিশেষভাবে বস্তুনিষ্ঠ (অব্জেক্টিভ্) হয়ে ওঠেন।

মোট কথা সঙ্গীত তথা শিল্পে যে রূপের একটি নিজস্ব বৈশিষ্ট্য আছে এ ধারণা কেবল সম্প্রতিকালের নয়, বহু প্রাচীন যুগ থেকেই শিল্প বা সঙ্গীত-তাত্ত্বিকেরা এ সম্বন্ধে অবহিত ছিলেন। পীথাগোরাসের (খৃঃ পূঃ ৫৪০—৫১০) তন্ত্রীর সাহায্যে বিভিন্ন স্বরসংবাদের (কনসোনান্স) অনুপাত বিশ্লেষণের সঙ্গে পরিচিত হলে বোঝা যায় সঙ্গীতে এ ধারণা কত প্রাচীন। তবে বলা যেতে পারে ধারণাটি সুস্পষ্ট মতবাদের আকার নিতে পেরেছে সম্প্রতিকালে।

অন্য প্রসঙ্গে যাবার আগে আমরা আর একবার এই মতবাদীদের ধারণাটি বুঝে নিতে চাই। এই মতবাদীরা শিল্পকে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপের অভিজ্ঞতা ও আনন্দ-বেদনাময় অনুভূতির অভিজ্ঞতা থেকে মুক্ত করে একটি স্বতন্ত্র

অভিজ্ঞতারূপে দেখে থাকেন। তাঁদের মতে রূপ-রচনায় লৌকিক বিষয়বস্তুর আনুকূল্য থাকলেও শিল্প স্বমহিমায় প্রোজ্জ্বল—গঠন-বৈশিষ্ট্যের গুণেই শিল্প সুন্দর। তাঁরা বলেন, অতিমাত্রায় বাস্তবধর্মী হওয়া সত্ত্বেও অনেক রচনা যে প্রশংসিত হয় না—এ দৃষ্টান্তের অভাব নেই, বাস্তব উপাদানের অকিঞ্চিৎকর সম্বল নিয়েও শিল্পকে সমাদৃত হতে দেখা যায়। সুতরাং শিল্পের চমৎকারিত্ব বাস্তবতার মাত্রার উপর নির্ভর করে না—করে গঠন-সৌষ্ঠবের উপর। বাস্তব উপাদানের অন্তরালে যে রূপের সম্পদটি থেকে যায় সেই সম্পদটিকে তুলে ধরাই শিল্পের প্রকৃত উদ্দেশ্য। ক্লাইভ বেলের একটি মন্তব্য লক্ষণীয়—"শিল্পকর্মের উপস্থাপ্য বিষয়টি অনিষ্টকর হতেও পারে আবার নাও হতে পারে—সে কথা সর্বদাই অবান্তর। কোনো শিল্পকর্মের উপলব্ধির জন্য প্রাত্যহিক জীবন থেকে কোনো কিছু সঞ্চয় করার প্রয়োজন করে না, তার কোনো বিষয় ও ধারণা সম্বন্ধে জ্ঞান বা বিভিন্ন আবেগের সঙ্গে পরিচয় লাভের কোনো প্রয়োজন করে না।...বস্তুতঃ শিল্প বুঝতে গেলে কোনো কিছুই জানবার দরকার নেই, শুধু বর্ণ ও রূপের বোধ এবং ত্রিক্ষেত্রের জ্ঞান।...মহান শিল্পের এটিই বৈশিষ্ট্য যে এর আবেদন সর্বজনীন ও শাশ্বত।"১২ রূপকৈবল্যবাদের উদ্দেশ্য হ'ল রূপের এই বিষয়-নিরপেক্ষ তাৎপর্যের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করা। তবে আমরা আগেই বলেছি শিল্পকে বিষয়-নিরপেক্ষ রূপে দেখাই এই মতবাদের একমাত্র লক্ষ্য নয়, কারণ কল্পনাবাদেরও একই লক্ষ্য—রূপকৈবল্যবাদের বিশেষত্ব হ'ল বস্তুগতভাবে রূপের ধর্ম বিচার করা। লিওনার্ড বি, মায়ার এক জায়গায় বলেছেন—বস্তুগতরূপে এবং 'নৈর্ব্যক্তিক'-রূপে যে শিল্প-ধারণা—এ ধারণা রূপবাদের প্রতি যে চালিত প্রবণতা তার সঙ্গে স্পষ্টতই সম্পর্কিত।১৩ রূপকৈবল্যবাদে শিল্পীর সৃজন-মুহূর্তের উপলব্ধি, ব্যক্তিত্ব বা মানসিকতার প্রশ্ন গৌণ, কোনো এক সমালোচকের ভাষায় বলা যেতে পারে—শিল্পকর্মের মূল্য সৃজনপ্রক্রিয়া-নিরপেক্ষ, এমন কি কর্মটি পশুর সৃষ্টি, না পরিগণকের, না আগ্নেয়গিরির বা বালতি থেকে উপচে পড়া কোনো কিছু—এ সবই অবান্তর,১৪—কি বৈশিষ্ট্য নিয়ে প্রকাশ পাচ্ছে, কোন্ গুণে আকর্ষণীয় হয়ে উঠছে এ প্রশ্নই বড়। সুতরাং দৃষ্টি হ'ল 'কোয়ালিটি অব্ স্ট্রাক্চার' বা গঠনগত বৈশিষ্ট্যের দিকে।

আগেই উল্লেখিত হয়েছে সঙ্গীতে বিমূর্তরূপবাদীরা দাবী করেন যে সঙ্গীতই হ'ল পরামাত্রিক রূপের একমাত্র নিদর্শন। স্বরের সঙ্গে স্বরের অন্বয়ী সম্পর্কে বহিঃপ্রকৃতির কোনো আভাস-ইঙ্গিত বা অন্তঃপ্রকৃতির কোনো প্রতিফলন নেই—বিশুদ্ধ রূপের তাৎপর্য নিয়েই স্বরসমূহের উদ্ভব। তবে এ

প্রসঙ্গে বলা দরকার যে যাঁরা সঙ্গীতকে বিশুদ্ধ রূপের প্রতীকরূপে গণ্য করতে গিয়ে গণিতের সঙ্গে সম্পর্কিত করেছেন তাঁরা বেশীরভাগ রূপ-বাদীদের সমর্থন পান নি। দেখা যায়, স্বরান্তরের পরিমাণ নির্ণয় তথা স্বরসংবাদ (কনসোন্যান্স্) ও স্বরবিবাদের (ডিসোন্যান্স্) অনুপাত নির্ধারণের চেষ্টা—তন্ত্রীর দৈর্ঘ্যের আধারেই হোক্ অথবা স্বরকম্পনের মাধ্যমেই হোক্, বহু প্রাচীন কাল থেকেই চলে আসছে১৫ এবং বিভিন্ন তাত্ত্বিক বা পদার্থবিদেরা এই সংস্কারে প্রবুদ্ধ হয়েছেন যে "মানুষের মন কোন্ এক অজ্ঞাত উপায়ে এমনই ভাবে গঠিত যার ফলে স্বরান্দোলনের সংখ্যাগত সম্পর্কটি আবিষ্কার করতে সক্ষম এবং সহজবোধ্য সরল অনুপাতের উপলব্ধিতে এক বিশেষ আনন্দ অনুভব করে।"১৬ এই গণিত-ভিত্তিক বা ধ্বনিতত্ত্বভিত্তিক মতবাদের প্রচলন সঙ্গীত-সৌন্দর্যতত্ত্বে থাকলেও তা যে প্রতিষ্ঠা পায়নি তার কতগুলি কারণ রয়ে গেছে। প্রসঙ্গতঃ কারণগুলি উল্লেখ করে নেওয়া প্রয়োজন১৭—

প্রথম, গাণিতিক উপায়ে বিভিন্ন স্বরান্তরকে নির্দেশ করা গেলেও সেই স্বরান্তরগুলি যে সবদেশের সঙ্গীতে প্রচলিত এমন কোনো নজির নেই।১৮ সুতরাং সুন্দর সঙ্গীত-সৃষ্টির একমাত্র আধার-রূপে বিজ্ঞানসম্মতভাবে অনুসৃত বিশুদ্ধ স্বরগ্রামকে মেনে নেওয়ার যুক্তি দুর্বল। প্রচলিত টেম্পার্ড স্কেল ধ্বনিতত্ত্বসম্মত না হয়েও যে সুন্দর সঙ্গীতের আধার তা সর্বজন পরিচিত।

দ্বিতীয়তঃ বিশুদ্ধ স্বরান্তরগুলি সঙ্গীতে স্বাভাবিক ভাবে বিকশিত হয়েছে কিনা তা অজ্ঞাত, সম্ভবতঃ আকস্মিকভাবে এসে গিয়ে গণিতগ্রাহ্য হয়ে উঠেছে।

তৃতীয়তঃ অনুপাতগুলি তরঙ্গ-দৈর্ঘ্যকেই নির্দেশ করে—স্বর-সমন্বয়গুলির সঙ্গে শ্রুতি-সংবেদনসমূহের প্রত্যক্ষ সম্পর্ক দেখানো যায় না।

চতুর্থতঃ অতিসুন্দর রচনা যে অনুপাতগুলিকে অসুন্দর রচনা অপেক্ষা বেশীমাত্রায় প্রকাশ করে তা নয়।

সুতরাং সঙ্গীতকে সর্বাপেক্ষা রূপধর্মীরূপে ব্যাখ্যা দিতে গিয়ে যদি গণিত বা ধ্বনিতত্ত্বের সঙ্গে সম্পর্কিত করা হয় তাহলে সঙ্গীতসৌন্দর্য উদ্ঘাটনে অবশ্যই পথভ্রষ্ট হতে হবে। এ সম্বন্ধে এডুয়ার্ড হ্যানস্লিকের মন্তব্য প্রণিধানযোগ্য—"যদিও গণিত সঙ্গীতের পদার্থতত্ত্ব-বিষয়ক দিকটিকে জানার অপরিহার্য চাবিকাঠি, তাহলেও পরিসমাপ্ত রচনায় এর অতিরিক্ত মূল্য আরোপ করা উচিত হবে না। কোনো সুর রচনায়, তা সে ভালই হোক্ আর

মন্দই হোক্, গণিতের প্রবেশ নেই। একতন্ত্রী বীণা নিয়ে, স্বরকম্পনের চিত্র নিয়ে, স্বরান্তরের গাণিতিক অনুপাত নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষার ব্যাপারগুলি সবই সৌন্দর্যতত্ত্বের এলাকার বাইরে, এই প্রাথমিক উপাদানগুলির গুরুত্ব যেখানে শেষ হয়, সেখানেই সৌন্দর্য-তত্ত্বের সূত্রপাত।"১৯ হ্যানস্লিকের পরের মন্তব্যটি আরো তাৎপর্যপূর্ণ—"যে বস্তু সঙ্গীতের স্বরগ্রামকে প্রকৃত সঙ্গীতের রাজ্যে উন্নীত করে এবং পদার্থতত্ত্বের পরীক্ষা-নিরীক্ষার ঊর্ধ্বে উত্তোলিত করে তা বাহ্যিক নিয়ন্ত্রণমুক্ত—আত্মিক, সুতরাং অপরিমেয়।"২০ গণিতভিত্তিক সঙ্গীত-ধারণার বিরুদ্ধে আর বেশী কিছু বলবার প্রয়োজন নেই।

গাণিতিক গবেষণা নিষ্ফল প্রতিপন্ন হলেও রূপকৈবল্যবাদের দিক থেকে যে মূল প্রশ্নটি থেকে যাচ্ছে তাহ'ল এই মতবাদীরা শিল্প বা সঙ্গীতের গঠনগত বৈশিষ্ট্যকে কি ভাবে সংজ্ঞিত করেছেন? এই বিষয় নিয়ে আলোচনা করতে গিয়ে হ্যারল্ড ওসবোর্ণ এই অভিমতই প্রকাশ করেছেন যে, এ সম্বন্ধে সন্তোষজনক ব্যাখ্যা কেউই দিতে পারেন নি। অনেকে স্বরূপটিকে অনির্বচনীয় বলে উল্লেখ করে মূল সমস্যাকে এড়িয়ে গেছেন। গঠনগত সৌন্দর্য কেবল উপলব্ধিরই বিষয়—বিশ্লেষণযোগ্য নয়, এ কথা বললে শিল্পের ভালমন্দ বিচারের সূত্র হিসাবে এই তত্ত্বের কোনো মূল্য থাকে না।২১ ওসবোর্ণ বলতে চেয়েছেন- রূপের সামান্যধর্ম উদ্ঘাটনের কাজটিতে আমরা বেশী দূর অগ্রসর হতে পারিনি। এমন কি ক্লাইভ বেল ভাবোন্মেষক-রূপে বিশুদ্ধ রূপের যে তাৎপর্য ব্যাখ্যা করেছেন ২২ তাও সন্তোষজনক নয়, তার প্রধান কারণ হ'ল শিল্পী নিজে বা রসগ্রাহী উভয়েই এই অনুভূতির উপলব্ধিকে সমগ্র শৈল্পিক মূল্যের একটি অংশমাত্র বলেই মনে করেন—তার বেশী কিছু নয়।২৩ গঠনগত বৈশিষ্ট্যের সংজ্ঞা কি হওয়া উচিত এ সম্বন্ধে হ্যারল্ড ওসবোর্ণ নিজে যে ব্যাখ্যা দিয়েছেন, আমরা সংক্ষেপে তার উল্লেখ করবো। 'এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্' গ্রন্থে এই আলোচনা প্রসঙ্গে২৪ ওসবোর্ণ প্রথমেই বলেছেন--যে ধরণের সংগঠন প্রত্যেক শিল্পে শৈল্পিক চমৎকারিত্ব সৃষ্টি করে তা 'জৈবিক ঐক্য' বলে পরিচিত এবং জৈবিক ঐক্য হ'ল সেই সংগঠন যার সংশ্লিষ্ট অংশ এবং তাদের পারস্পরিক সম্পর্ক সম্বন্ধে বিশ্লিষ্ট ধারণা গড়ে ওঠার আগেই সমগ্র সংগঠনটি একক রূপে প্রতিভাত হয়২৫ অর্থাৎ ওসবোর্ণের মতে পরস্পর সম্পৃক্ত অংশগুলি সমগ্রের সঙ্গে মিলেমিশে একটি দৃঢ়বদ্ধ সংগঠনে পরিণত হয় --রূপসৌন্দর্যের লক্ষণটি হ'ল তাই। ওসবোর্ণ আরো বলেছেন, যে কোনো সংগঠনই বেশী বা কমমাত্রায় জৈবিক ঐক্য হয়ে ওঠার বৈশিষ্ট্যটি লাভ করতে পারে এবং এই বৈশিষ্ট্যই সমস্ত রকমের শিল্পকর্মের সৌন্দর্য বা

উপযুক্ত চমৎকারিত্বের কারণ।২৬ কিন্তু প্রশ্ন হ'ল 'বহু সমবায়ে এক' রূপে সৌন্দর্যের ব্যাখ্যাটি কি নতুন? এই ধরণের মোটামুটি ধারণা যে পূর্বেও প্রচলিত ছিল ওসবোর্ণ নিজেও তার উল্লেখ করেছেন২৭ এবং সঙ্গীতেও হ্যানস্লিককে আমরা এই ধরণের কথা উল্লেখ করতে দেখি২৮ এবং আমরা জানি যে রবীন্দ্রনাথও সৌন্দর্যে সমগ্রতার প্রশ্নকে বড় করে দেখেছেন।২৯ তবে গঠনগত ঐক্য সম্বন্ধে ওসবোর্ণের ধারণার স্বকীয়ত্ব কোথায়? সম্ভবতঃ নিম্নোক্ত বিশ্লেষণে তাঁর নিজস্ব চিন্তার ছাপ রয়ে গেছে। সামগ্রিক ঐক্যের আলোচনার দ্বিতীয় পর্যায়ে ওসবোর্ণ বলতে চেয়েছেন—বিভিন্ন অংশগুলিকে বিচ্ছিন্নভাবে একে একে যুক্ত করে সমগ্রের উপলব্ধি ঘটে না—ঘটে জটিল ঐক্য রূপে৩০ এবং এই এককরূপে উপলব্ধির জন্য প্রয়োজন তীব্র চেতনার উন্মেষ—দৈনন্দিন জীবনে যার প্রয়োজন হয় না এবং একমাত্র শিল্প-উপলব্ধির ক্ষেত্রেই তা অপরিহার্য হয়ে ওঠে। সৌন্দর্যের অভিজ্ঞতাকে আমরা মূল্যবান বলি এই কারণেই—সৌন্দর্য আমাদের অস্তিত্বের অপেক্ষাকৃত সুস্পষ্ট উপলব্ধি ঘটায়।৩১

তাহলে দেখা যাচ্ছে, রূপের বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণে হ্যারল্ড ওসবোর্ণ দুটি উল্লেখযোগ্য কথা বলেছেন; এক, রূপটি সামগ্রিক ঐক্যে পরিণত হতে পারলে তবেই তা সুন্দর হয়ে ওঠে অর্থাৎ সামগ্রিক সৌষম্যেই শিল্পের চমৎকারিত্ব নিহিত। দুই, জটিল ঐক্য উপলব্ধির জন্য যে তীব্র চেতনার উন্মেষ ঘটে তা কোনো লৌকিক বিষয় বা বস্তুর সংস্পর্শে ঘটে না। সুতরাং শৈল্পিক রূপ-নিরীক্ষণের আনন্দ তীব্র চেতন-মনের আনন্দ। হ্যারল্ড ওসবোর্ণ 'অর্গানিক ইউনিটি'র ব্যাখ্যা দিতে গিয়ে এ কথা মনে করিয়ে দিয়েছেন যে, বহিরাবরণের বিশুদ্ধতা শৈল্পিক চমৎকারিত্ব সৃষ্টির পক্ষে যথেষ্ট নয়,—কোনো সূত্রের আধারে রূপনির্মাণ করা যায় না, যে রূপকে বিশ্লেষণ করে বা সূত্র দিয়ে বোঝানো যায় তা কৃত্রিম এবং তা জৈবিক চিত্রের (অর্গানিক কনফিগারেশন) প্রকৃত স্বরূপটি লাভ করতে পারে না।৩২

হ্যারল্ড ওসবোর্ণের অর্গানিক ইউনিটি বা জৈবিক ঐক্যের মোটামুটি পরিচয় হ'ল এই। বলা বাহুল্য শিল্পকে গঠনগত ঐক্যরূপে দেখতে গেলে অবশ্যই সঙ্গীতকেও একই দৃষ্টিতে দেখতে হয় এবং বুঝতে অসুবিধা নেই যে সঙ্গীতের স্বরূপটি এই তত্ত্বের আধারেই ব্যাখ্যাত হয়েছে। মর্মার্থ হ'ল এই—সঙ্গীত মূলতঃ স্বর-সংগঠনবিশেষ এবং স্বর বা স্বরান্তরকে ভেঙে ভেঙে দেখার মধ্যে সংগঠনের চরিত্রটি বোঝা যায় না—বোঝা যায়, স্বর-সংহতি রূপে উপলব্ধির মধ্যে। সঙ্গীত যদিও ধ্বনির ত্রিবিধ বৈশিষ্ট্য নিয়ে প্রকাশিত

—গুণগত, তীব্রতাগত ও স্বরগত এবং সেই সঙ্গে ছন্দ-বৈশিষ্ট্য নিয়ে, তবুও লক্ষ্য করার বিষয় যে যন্ত্র-পরিবর্তনে, ধ্বনির তীব্রতা বা স্বরগ্রামের (স্কেল) উচ্চতা বাড়িয়ে কিম্বা কমিয়ে এবং এমন কি ছন্দ-পরিবর্তনেও সুরটি একই থেকে যায়। অর্থাৎ সঙ্গীতের (মেলডি) সংগঠন বলতে মুখ্যতঃ স্বর ও স্বরান্তরের মিলিত রূপকেই বোঝায়।৩৩ গাণিতিকভাবে কোনো মেলডির অন্তর্গত বিভিন্ন স্বরান্তরের সম্পূর্ণ বিবরণ দেওয়া গেলেও শ্রুতি-সংবেদনে মেলডি পূর্ব ও প্রত্যক্ষলব্ধ, সরল সংবেদনসমূহের যৌগিক রূপ নয় বা সরল সংবেদনে বিশ্লেষিত করে বোঝবার বিষয় নয়।৩৪ হ্যারল্ড ওসবোর্ণ একথা অবশ্য উল্লেখ করেছেন যে, সঙ্গীতে ছন্দ-উপাদানের বিশিষ্ট ভূমিকা রয়ে গেছে এবং প্রকৃতপক্ষে সঙ্গীত উচ্চ পর্যায়ের রূপ-স্বাতন্ত্র্য পেতে পারে না, যদি না কিছু পরিমাণ ছন্দ-উপাদান সমন্বিত হয়।৩৫ বিশেষ লক্ষণীয় যে, সঙ্গীত কাল-পরিধির মধ্যে সঞ্চারিত বলে সমগ্র রূপের নির্যাসটি সুর সমাপ্তির পর শ্রোতার কল্পনায় উদ্ভাসিত হয়৩৬ অর্থাৎ স্থিরচিত্রে সমগ্রতাকে যেমন স্বচক্ষে প্রত্যক্ষ করা হয়, সঙ্গীতের মত গতিময় শিল্পে তা স্মৃতিভোগ্য হয়ে ওঠে। ওসবোর্ণ বলেছেন, শ্রুতরূপটির বিভিন্ন বৈচিত্র্যকে একে একে স্মরণ করা বা গুনে গুনে করে কল্পনায় জোড়াতালি দেওয়া রসাস্বাদন বৃত্তির কাজ নয়, এক সঙ্গে স্মৃতিতে ধ'রে রেখে উপলব্ধি করাই তার কাজ এবং এর জন্য প্রয়োজন সহজাত ক্ষমতা ও শিক্ষা। সুর-রচনার সূত্রজ্ঞান বা বিশেষ রচনার গঠন-বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে ঔপপত্তিক জ্ঞান রসগ্রহণের সহায়ক হলেও সঙ্গীত শ্রবণকালে সূত্রসংস্কারকে এক পাশে রেখে রসগ্রহণে মগ্ন হতে হয়। সঙ্গীতের প্রকৃত মর্ম উপলব্ধির জন্য প্রয়োজন শ্রবণেন্দ্রিয়বৃত্তির অনুশীলন এবং মনোসংযোগ ক্ষমতার উন্নয়ন; তবেই জটিল গঠনগত ঐক্যটি মনের মধ্যে যথাযথ ভাবে প্রতিভাত হতে পারে।

রূপকৈবল্যবাদের পরিপ্রেক্ষিতে হ্যারল্ড ওসবোর্ণের শিল্প ও সঙ্গীত বিশ্লেষণের চিত্রটি হ'ল এই। সার কথা আমরা যা বুঝেছি তাহ'ল সঙ্গীত তথা শিল্পে সামগ্রিক সৌষম্যই রূপসৌন্দর্যের প্রতীক।

বলা বাহুল্য শিল্পতত্ত্বে কোনো মতই নিরঙ্কুশ সমর্থন পায় নি এবং সামগ্রিক ঐক্যের সূত্রটিকে প্রতিষ্ঠা করার এই যে চেষ্টা, এই চেষ্টাও একই ভাবে—যাঁরা শিল্পকে রূপসর্বস্ব বলে মনে করেন, তাঁদের মধ্যে কোনো কোনো তাত্ত্বিকের মনঃপূত হয় নি। এই নীতিকে মেনে নিতে যাঁদের আপত্তি তাদের বক্তব্য হ'ল৩৭—সঙ্গীতের সমগ্র গঠনবিন্যাসকে অখণ্ডরূপে চিন্তা করতে গেলে

খণ্ডরূপগুলির স্ব-স্ব বৈশিষ্ট্য উপেক্ষিত হয় এবং সঙ্গীত স্থাপত্যসদৃশ একটি জড় চরিত্রে পরিণত হয়ে পড়ে।৩৮ সঙ্গীতের প্রবহমান রূপটি অনড় অচলবৎ অখণ্ড ধ্যানমূর্তিতে প্রতিফলিত নয়। শ্রোতার কাজ হ'ল, একের পর এক উন্মোচিত রূপগুলিকে প্রত্যক্ষ করতে করতে সমাপ্তির পথে এগিয়ে যাওয়া—এই এগিয়ে যাওয়ার পথে বহু বিচিত্র রূপ দেখার যে অভিজ্ঞতা—অখণ্ডরূপে সঙ্গীত-চিন্তার মধ্যে তা প্রতিফলিত হয় না। অখণ্ডের দিকে লক্ষ্যকে কেন্দ্রীভূত করতে গেলে সূক্ষ্ম বৈচিত্র্যগুলি যেমন দৃষ্টির আড়ালে চলে যায়, তেমন আবার খণ্ডরূপগুলি হয়ে দাঁড়ায় একান্তভাবে অখণ্ড নির্ভর।৩৯ কিন্তু খণ্ডরূপগুলি আকর্ষণীয় কেবলমাত্র অখণ্ডতার পরিপোষক বলেই নয়, তাদের স্বনির্ভরতার গুণেও এবং যেহেতু খণ্ডের মাধ্যমে অখণ্ডকে পাওয়া সেহেতু খণ্ড-সৌন্দর্য উপেক্ষিত হবার নয়। তাঁদের আরো বক্তব্য, সঙ্গীত গতিময়—সঙ্গীতের গতিপথ নিরীক্ষণের প্রতিমুহূর্তের যে নাটকীয় উপলব্ধি—আশা-নিরাশার যে দ্বন্দ্বময় অভিজ্ঞতা তা রূপ-সমগ্রের অনুভূতিতে অনুপস্থিত। সুতরাং সঙ্গীতের ব্যাখ্যাটি এমন হওয়া প্রয়োজন যা তার গতিময়, প্রাণস্পন্দনময় রূপটিকে তুলে ধরতে পারে।

এ রকম অভিমত যাঁরা প্রকাশ করেছেন তাঁদের মধ্যে লিওনার্ড বি, মায়ারের নাম সবিশেষ উল্লেখ্য। তিনি তাঁর 'ইমোশন অ্যাণ্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্' গ্রন্থে এবং 'মিউজিক দি আর্টস্ অ্যাণ্ড আইডিয়াস্' গ্রন্থে সঙ্গীতের এই চলিষ্ণু রূপের ব্যাখ্যা কি হওয়া উচিত তা বোঝাবার চেষ্টা করেছেন। এ প্রসঙ্গে আমরা তাঁর ব্যাখ্যাটিকে সংক্ষেপে নিজেদের ভাষায় বিবৃত করার প্রয়োজন অনুভব করছি। সাঙ্গীতিক তাৎপর্য সম্বন্ধে শ্রীযুক্ত মায়ায়ের গোড়ার কথা হ'ল—কোনো স্বর বা স্বরক্রম তখনই তাৎপর্যপূর্ণ হয়ে ওঠে, যখন তার মধ্যে পরবর্তী স্বর বা স্বরক্রমের ইঙ্গিত বা সম্ভাবনা থেকে যায়।৪০ যেমন প্রাকৃতিক বা বাস্তব কোনো ঘটনাপ্রবাহের একটির মধ্যে অপরটির ইঙ্গিত থেকে গেলে আমরা তাকে তাৎপর্যপূর্ণ বলি—মেঘের তাৎপর্য ঝড়ের বা বৃষ্টির সম্ভাবনায় কিম্বা শেষরাত্রের পূর্বাকাশের স্বচ্ছতার তাৎপর্য প্রত্যুষের সূচনায়—অর্থাৎ যে ঘটনার মধ্যে পরবর্তী কোনো ঘটনার পূর্বাভাস থাকে সেই ঘটনাটি আমাদের কাছে যেমন অর্থপূর্ণ বলে মনে হয়, তেমন ভাবে সঙ্গীতের এক একটি স্বর বা স্বরগুচ্ছ অর্থদ্যোতক হয়ে ওঠে।

সঙ্গীত সুর-বহির্ভূত কোনো বিষয়কে অর্থাৎ বাস্তব কোনো রূপকে নির্দেশ করতে পারে। সেক্ষেত্রে সঙ্গীতের তাৎপর্য হয়ে ওঠে অভিধামূলক (ডেজিগ্‌নেটিভ্)। সাধারণভাবে কোনো কিছুর অর্থ বা তাৎপর্য এই দুই

ভাবেই গড়ে ওঠে—সমজাতীয় অথবা ভিন্ন জাতীয় উপাদানের কোনো বস্তু বা বিষয়কে সূচিত করার মধ্যে। যেমন কথ্যভাষার শব্দসংকেত শাব্দিক তাৎপর্য ছাড়া অন্য তাৎপর্য বহন করে, আবার প্রকৃতির ঘটনাবলীর মধ্যে সমজাতীয় (প্রাকৃতিক) অথচ অন্য ঘটনার ইঙ্গিত থেকে যায়—যে কথা আগেই উল্লিখিত হ'ল। স্বরসংকেতেরও একই ভাবে দুটি তাৎপর্য থাকতে পারে, তবে লৌকিক ধারণা-নিরপেক্ষভাবে সংগীতকে উপলব্ধি করতে গেলে শ্রীযুক্ত মায়ারের মতে স্বরক্রমের অন্তর্নিহিত তাৎপর্যের (এম্‌বডিড্‌ মিনিং) অর্থাৎ সুরের গতিপ্রকৃতির তাৎপর্যের আধারে বুঝতে হবে।৪১

কি উপায়ে সংগীতের এই তাৎপর্যটি প্রকাশ পায় এ সম্বন্ধে কিছু বিস্তারিত ভাবে শ্রীযুক্ত মায়ারের দৃষ্টিকোণ থেকে যা জানাবার তাহ'ল এই—

ইন্দ্রিয়লব্ধ উপাদানসমূহকে সুনিয়মিতভাবে রূপ দেবার চেষ্টা হ'ল মনের সহজাত ধর্ম। উপাদানের কোনো এলোমেলো বিন্যাস মন গ্রহণ করে না, তাকে রূপে সাজিয়ে তোলাই তার প্রবণতা, তবে কোন্‌ রূপে সাজিয়ে তুলবে তা তার অভিজ্ঞতাই নির্দেশ দেয়—এক কথায় মানুষ তার সহজাত প্রবণতা ও অভিজ্ঞতার মাধ্যমে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য উপাদানগুলিকে সমষ্টিবদ্ধ করার চেষ্টা করে। সংগীত গতিময়, সুতরাং বাহ্য-ঘটনাপ্রবাহের ক্ষেত্রে মনের কাজ যেমন অভিজ্ঞতার আধারে একটি সুসংগত পরিণতির প্রত্যাশা করা, তেমন সংগীতেও শ্রোতার মন বিশেষ বিশেষ সংগীত-অভিজ্ঞতার আধারে সম্ভাব্য পরিণতির কথা চিন্তা করতে অভ্যস্ত এবং এই পরিণতির চিন্তা বা প্রত্যাশার মধ্যেই সংগীতের তাৎপর্য নিহিত। সংগীত সর্বজনীন ভাষা নয়, নানা ভাষা-উপভাষার মত সংগীতও দেশভেদে, জাতিভেদে বিচিত্ররূপী। কেবলমাত্র দেখা যায় কয়েকটি স্বরোপাদান বিভিন্ন দেশের সংগীত-পদ্ধতিতে সাধারণ ধর্মরূপে প্রচলিত, যথা—সুর-পঞ্চম, সুর-মধ্যম সম্পর্ক, কিন্তু এই সাধারণ ধর্মের অভিজ্ঞতার আধারে বিশ্বসংগীতের অর্থ উদ্ধার করা সম্ভব নয়। দেশভেদে, জাতিভেদে স্বরের বিন্যাস-প্রকরণের বিশেষ বিশেষ রীতি লক্ষিত হয়, সেই রীতির স্বরপ্রস্তারের সংগে অভ্যস্ত হতে না পারলে, তার সম্ভাব্য গতিপথ সম্বন্ধে কোনো ধারণা বা অনুমান গড়ে উঠতে পারে না এবং সেদিক থেকে যে সংগীত কোনো প্রত্যাশা গড়ে তুলতে পারে না সে সংগীত অর্থহীন অর্থাৎ অপরিচিত সংগীতমাত্রই নিরর্থক।

তাহলেই দেখা যাচ্ছে, শ্রীযুক্ত মায়ারের দৃষ্টিকোণ থেকে সংগীতের তাৎপর্য সংগীত-রীতির কোনো সাধারণ কাঠামোর আধারে নির্ধারিত হবার বিষয় নয় —দেশকালের আধারে শ্রোতার অভিজ্ঞতার ভিত্তিতে নিরূপিত হবার বিষয়।

সেইজন্য সাঙ্গীতিক তাৎপর্যের নীতিসম্মত সংজ্ঞাটি হ'ল এই—যদি বিশেষ কোনো সঙ্গীত-রীতির পরিপ্রেক্ষিতে কোনো একটি স্বর বা স্বরক্রম সঙ্গীতের গতিপথে অন্য একটি স্বর বা স্বরক্রম যে মোটামুটি নির্দিষ্ট মুহূর্তে আসন্ন হয়ে উঠছে এমন ইঙ্গিত করে বা অভ্যস্ত শ্রোতার মনে এমন প্রত্যাশা জাগায় তবেই সঙ্গীত তাৎপর্যপূর্ণ হয়ে ওঠে।৪২ এ সম্বন্ধে আরো যা জানাবার তা হ'ল——কোনো সঙ্গীত-রীতির গঠনভঙ্গির সঙ্গে বিশেষভাবে পরিচিত হয়ে উঠলে, সেই গঠনভঙ্গির একটি আদর্শ (নর্ম্) মনের মধ্যে আধার করে। খুঁটিনাটি সব কিছু মনে ধরে রাখা সম্ভব নয়—ধরে রাখা সম্ভব কেবল একটি কাঠামোকে এবং তারই ভিত্তিতে সম্ভাব্য স্বর বা স্বরক্রম সম্বন্ধে শ্রোতার যা কিছু প্রত্যাশা। সঙ্গীত শোনাকালীন প্রত্যাশা দু রকমের হতে পারে, এক, সুপ্ত বা লেটেন্ট, আর এক সক্রিয় বা অ্যাক্টিভ্। সুপ্ত প্রত্যাশা বলতে বোঝায় স্বচ্ছন্দ চিন্তাপ্রবাহকে অর্থাৎ ব্যবহারিক অভ্যস্ততাকে—যে সম্বন্ধে আমরা অচেতন থাকি।৪৩ যেমন কোনো অভ্যস্ত রীতিতে কাজ করার সময় বা কোনো গতানুগতিক রীতির কাজকে প্রত্যক্ষ করার সময় মনের যে অব্যাহত প্রবণতা কার্যকরী হয়—সঙ্গীতেও এমনটি ঘটতে পারে অর্থাৎ সুরটি গতানুগতিক পথে চললে শ্রোতার মনে বিশেষ কোনো ভাবনার কারণ ঘটায় না। যদি কোনো সঙ্গীত তার গঠনভঙ্গির বৈচিত্র্যে সুপ্ত প্রত্যাশাকে বা অভ্যস্ত মানসিক প্রক্রিয়াকে ব্যাহত করে, তবে সম্ভাব্য পরিণতি সম্বন্ধে সক্রিয় প্রত্যাশা (আবেগরূপে অথবা সচেতন চিন্তারূপে) উদ্ভূত হয়।৪৪ এরই আধারে শ্রীযুক্ত মায়ার সঙ্গীত-তাৎপর্যের সংজ্ঞাটিকে কিছু পরিমার্জিত করে এই ভাবে দাঁড় করালেন—যে স্বর-প্রক্রিয়া প্রত্যাশিত ও সম্ভাব্য পথে অব্যাহত ভাবে সঞ্চালিত হয় তাকে তাৎপর্যের দিক থেকে নিরপেক্ষ (নিউট্রাল) বলতে হয়,৪৫ অর্থাৎ তাৎপর্যপূর্ণ বা তাৎপর্যহীন কোনোটাই বলা যায় না। সাঙ্গীতিক তাৎপর্যের উদ্ভব ঘটে তখনই যখন আমাদের প্রত্যাশা বা অভ্যস্ত মানসিক প্রক্রিয়া ব্যাহত বা বিলম্বিত হয়ে পড়ে।৪৬ তাহলে সাঙ্গীতিক তাৎপর্যের সংজ্ঞা শেষ পর্যন্ত মোটামুটি এই দাঁড়াচ্ছে—কোনো স্বর বা স্বরক্রম সম্ভাব্য পরিণতি সম্বন্ধে অনিশ্চয়তার সৃষ্টি করলে তবেই সাঙ্গীতিক তাৎপর্যের উদ্ভব ঘটে।৪৭ শ্রীযুক্ত মায়ার সংবাদ বা 'ইন্ফরমেশন' বলতে এই বিশেষ তাৎপর্যকেই বুঝেছেন—যা অনিশ্চয়তা জাগিয়ে তোলে তাই সংবাদ।৪৮ স্বর বা স্বরক্রমের বিশেষ পরিণতির সম্ভাবনা যত বেশী (অর্থাৎ কাঠামোটি যত বেশী পরিমাণে গতানুগতিকতার ধাঁচে গড়া) ততই তা তাৎপর্যবিহীন এবং সংবাদ হিসাবে তা নগণ্য৪৯ এবং বিশিষ্ট পরিণতির সম্ভাবনা যত কম (অর্থাৎ

অনিশ্চয়তার সম্ভাবনা যত বেশী) সংবাদ হিসাবে ততই তা উল্লেখযোগ্য। বলা বাহুল্য শ্রীযুক্ত মায়ারের দৃষ্টিতে সাঙ্গীতিক মূল্য ও সংবাদ একই—কোনো একটি সুর-রচনায় সংবাদের পরিমাণ বৃদ্ধি পাওয়ার অর্থ হ'ল মূল্য বৃদ্ধি পাওয়া।৫০

প্রশ্ন জাগতে পারে, এই অনিশ্চয়তার উদ্ভবকে শ্রীযুক্ত মায়ার মূল্যবান বলে মনে করলেন কেন? শ্রীযুক্ত মায়ারের ধারণা অনিশ্চয়তা বা বাধাবিপত্তি যেখানে, সেখানেই আত্ম-উপলব্ধির সূচনা৫১ এবং এই কারণেই তা মূল্যবান। যে সঙ্গীত প্রত্যক্ষভাবে ইন্দ্রিয়-অনুভূতিকে জাগিয়ে তোলে সেই সঙ্গীত অপেক্ষা নানা ব্যতিক্রম ও অনিশ্চয়তার উদ্বোধক যে সঙ্গীত—সেই সঙ্গীতের মূল্যই বেশী।৫২

শ্রীযুক্ত মায়ারের বিশ্লেষণ থেকে এইটুকু স্পষ্ট হয়ে উঠছে যে সঙ্গীত শোনাকালীন শ্রোতা যে নাটকীয় ঘাত-প্রতিঘাতের সম্মুখীন হন৫৩—শ্রোতার এ এক বিশেষ উপলব্ধি এবং এই উপলব্ধির মধ্যেই সঙ্গীতের তাৎপর্য বা চমৎকারিত্ব নিহিত।

এরপর শ্রীযুক্ত মায়ারের বক্তব্যের আর বেশী কিছু উল্লেখ না করে সাঙ্গীতিক তাৎপর্যকে তিনটি স্তরে তিনি যেভাবে বিশ্লেষণ করেছেন তার পরিচয় দিয়ে এ প্রসঙ্গ শেষ করবো। সঙ্গীতের ক্রমোন্মেষময় রূপে তিন প্রকার তাৎপর্যের উদ্ভব হয়—অনুমানমূলক (হাইপথেটিকাল), প্রতীয়মান (এভিডেণ্ট) ও চূড়ান্ত (ডেটারমিনেট)। সংক্ষিপ্ত পরিচয় হ'ল এই—পরবর্তী স্বরসমাগম প্রত্যাশিত হলে পূর্ববর্তী স্বর বা স্বরক্রম অনুমান-মূলক তাৎপর্য বহন করে।৫৪ সমাগত স্বর বা স্বরক্রমের সঙ্গে সম্পর্ক উপলব্ধ হলে পূর্ববর্তী স্বর বা স্বরক্রম প্রতীয়মান অর্থে পরিণত হয়। প্রতীয়মান অর্থ অনুমানমূলক অর্থের দ্বারা সংশোধিত হয়ে ওঠে অর্থাৎ পরিণামটি শুধু ঘটনামাত্র নয়, এটি প্রত্যাশিত অথবা অপ্রত্যাশিত।৫৫ উল্লেখ্য যে পরবর্তী স্বরসমূহ উপস্থিত হয়ে শুধুমাত্র প্রতীয়মান অর্থ স্থির করে না, নতুন করে অনুমানমূলক অর্থ গড়ে তোলে। চূড়ান্ত (ডেটারমিনেট) অর্থ হ'ল নানা স্তরের অনুমানমূলক ও প্রতীয়মান অর্থের মাধ্যমে গড়ে ওঠা সামগ্রিক তাৎপর্য।৫৬

লিওনার্ড বি, মায়ারের বক্তব্য সম্বন্ধে এই অধ্যায়ের উপযোগী যা জানাবার তা এই পর্যন্তই যথেষ্ট। সঙ্গীতের স্বরূপ-বিশ্লেষণে লেখকের কাছ থেকে আমরা সূক্ষ্ম দৃষ্টিভঙ্গির পরিচয় পাই এবং সঙ্গীতের গতিধর্মকে বিমূর্তরূপবাদের দৃষ্টিকোণ থেকে তুলে ধরার সযত্ন চেষ্টাও দেখতে পাই।

তবে তাঁর বক্তব্য সম্বন্ধে বিরুদ্ধপক্ষের কোনো প্রশ্ন থাকতে পারে কিনা সেদিকটি আমাদের লক্ষ্য করা দরকার। তার আগে এই মতবাদের পরিপ্রেক্ষিতে কয়েকটি কথা—পুনরাবৃত্তি হলেও নিজেদের মতন করে বলে নিতে চাই।—

সহজাত সঙ্গতিবোধ সঙ্গীতের গঠনগত বৈশিষ্ট্য অনুধাবনের সহায়ক হলেও একমাত্র অবলম্বন নয়, অর্জিত অভিজ্ঞতার লক্ষণীয় ভূমিকা সাঙ্গীতিক রূপের মর্মার্থ উপলব্ধির মূলে রয়ে গেছে। সঙ্গীতের জগৎ লৌকিক অভিজ্ঞতা-নিরপেক্ষ স্বতন্ত্র রূপের জগৎ। স্বভাবতঃই সঙ্গীতকে সঙ্গীতের মধ্যে দিয়েই জানতে হয় অর্থাৎ সঙ্গীতের মর্ম উপলব্ধির ভিত্তিটিকে সঙ্গীত অভিজ্ঞতা ও অনুশীলনের মধ্যে দিয়ে প্রস্তুত করে নিতে হয়। তবে এই অভিজ্ঞতার একটি দেশগত বা জাতিগত আবরণ থেকে যায়, যার ফলে এক দেশের সঙ্গীতের পর্যাপ্ত অভিজ্ঞতাও অন্য সঙ্গীতের রস-গ্রহণের সহায়ক হয় না। আন্তর্দেশীয় যোগসূত্র বলতে যা বোঝায় তা হ'ল সুর-পঞ্চম বা সুর-মধ্যমের মত স্বরসংবাদ—নিঃসন্দেহেই একটি ক্ষীণসূত্র, যা বিশ্বসঙ্গীতের রূপরহস্য ভেদ করতে পারে না। সঙ্গীতের উপলব্ধি কথ্যভাষার উপলব্ধির মত—অভ্যস্ততার ফলে চিন্তা যেমন স্বচ্ছন্দ গতিতে শব্দসংকেতের অনুগামী হয়, ঠিক তেমন ভাবে স্বরসংকেতের অনুগামী হতে পারলে তবেই সঙ্গীতে রসগ্রহণ সম্ভব। এই কারণে অভ্যস্ত শ্রোতার কানে নিজের দেশের সঙ্গীত মাতৃভাষার মতই স্পষ্ট ও প্রাঞ্জল।

সৃজনশীল প্রতিভার কাজই হ'ল রূপকর্মে অভিনবত্ব আরোপ করা.৫৭ ফলে রূপকর্মমাত্রই কিছু না কিছু স্বকীয় বৈশিষ্ট্য নিয়ে আবির্ভূত হয়। সঙ্গীতের মত গতিময় শিল্পে রূপের এই বৈশিষ্ট্য বা বৈচিত্র্যকে বিশেষ ধরণের মানসিক ক্রিয়া-প্রক্রিয়ার আধারে শ্রোতারা উপলব্ধি করেন। শ্রীযুক্ত মায়ারের তত্ত্ব-অনুযায়ী তার ব্যাখ্যা হ'ল এই—পূর্বশ্রুত সুরগুলি শ্রোতার স্মৃতিতে যে রূপাদর্শ নিয়ে আধার করে সেই রূপাদর্শকে সম্বল করেই শ্রোতার মন পরিবেশিত সুর-রচনার সম্ভাব্য গতিপথের দিকে অগ্রসর হতে থাকে। নতুন সুরের গতিপথ কিছুটা অপরিচিত বলেই সুরটি তার প্রতি বাঁকেই শ্রোতার পূর্ব-প্রত্যাশা ব্যাহত করে এবং নতুন প্রত্যাশা জাগিয়ে তোলে। এই ভাবে প্রত্যাশার কখনো ব্যর্থতা, কখনো পূর্ণতার মধ্যে দিয়ে সমগ্র প্রত্যাশার পরিপূর্তি ঘটে।—এই বিশ্লেষণের মাধ্যমে যে বিষয়টি লক্ষ্য করার তা হ'ল সঙ্গীতে প্রত্যাশার উদ্ভবকে—বিশেষতঃ মনের গতি প্রতিহত হওয়ার ফলে যে সক্রিয় প্রত্যাশা বা অনিশ্চয়তার উদ্ভব ঘটে সেই সমস্ত মুহূর্তগুলিকেই

এই মতবাদ বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ বলে গণ্য করেছে অর্থাৎ এই মতবাদের লক্ষ্য কেন্দ্রীভূত হয়েছে সঙ্গীতের চলিষ্ণু রূপের মধ্যে পাওয়া নানা খণ্ড বৈচিত্র্যের প্রতি—সঙ্গীত শ্রোতার মনে নানা প্রত্যাশা, উদ্বেগ বা সঙ্কট জাগিয়ে তুলতে পারে বলেই সঙ্গীত আকর্ষণীয় ও তাৎপর্যপূর্ণ এমন একটি ধারণা বিশেষ প্রাধান্য পেয়েছে। কিন্তু এই ধারণাটিও সর্বান্তঃকরণে মেনে নেবার মত নয়। এ কথা অনস্বীকার্য যে, গতানুগতিক ভাবে এগিয়ে চলা এবং বাধাবিঘ্নের মধ্যে অগ্রসর হওয়া এই দুয়ের মধ্যে অনুভূতির পার্থক্য থেকে যায়, কিন্তু শিল্পের চরম লক্ষ্য কি? নিশ্চয়ই উদ্বেগ-উৎকণ্ঠার অবসান ঘটানো? বলা বাহুল্য যে, এ কথা এই মতবাদ উপেক্ষা করেনি৫৮ তা না করলেও সাঙ্গীতিক চমৎকারিত্বের প্রশ্নে তার লক্ষ্যকে অনিশ্চয়তা বা ব্যত্যয়ের দিকে কেন্দ্রীভূত করে প্রশ্নের অবকাশ রেখেছে।

সঙ্গীতকে 'ডায়নামিক' রূপে প্রতিষ্ঠিত করতে গিয়ে সম্ভবত এ রকম একটি নীতিকে আশ্রয় করতে হয়েছে। উদ্দেশ্য হয়ত এই যে চরম পরিণতির উপর লক্ষ্য কেন্দ্রীভূত করার অর্থ হ'ল সঙ্গীতকে 'স্ট্যাটিক্' করে তোলা। তা সত্ত্বেও প্রশ্ন তুলতে হয় এমন একটি দৃষ্টিভঙ্গি সঙ্গীতের মূল উদ্দেশ্যকে তুলে ধরতে পারে কিনা? দ্বিতীয়তঃ সংগঠনবাদীরা বলবেন শিল্পতত্ত্বের কাজ হ'ল সাধারণ ধর্ম আবিষ্কার করা—একটি সাধারণ সূত্রের মাধ্যমে প্রতিটি শিল্পকলাকে সমষ্টিবদ্ধ করা, এই কারণে বিশেষ ধর্মকে কোনো শিল্পকলার মূল বৈশিষ্ট্য বলে মনে করার মধ্যে অব্যাপ্তিদোষ থেকে যায়, সেদিক থেকে গঠনগত ঐক্যের সূত্রটি সর্বপ্রকার শিল্প-প্রজাতির বৈশিষ্ট্যে আরোপিত হবার পক্ষে প্রশস্ত। —এই আলোচনার উপসংহার এখানেই।

শিল্পতত্ত্বের মূল চারটি মতবাদ—অনুকৃতিবাদ, ভাববাদ, কল্পনাবাদ ও রূপকৈবল্যবাদের পরিপ্রেক্ষিতে সঙ্গীতের সংজ্ঞা ও স্বরূপ-বিশ্লেষণের কাজ সম্পূর্ণ করা গেল। খুঁটিনাটি আলোচনার আরো অবকাশ থাকলেও আলোচনাকে অনাবশ্যক বিস্তারিত করে আমরা গ্রন্থের পরিসরকে বাড়ানোর প্রয়োজন মনে করলাম না। এই ক'টি মতবাদের মধ্যে আমরা রূপকৈবল্যবাদকেই সঙ্গীতের স্বরূপ-বিশ্লেষণে অধিকতর নির্ভরযোগ্য সংজ্ঞা বলে মনে করি। সমস্যার হাত থেকে কোনো মতবাদই মুক্ত নয় এবং রূপকৈবল্যবাদের ভিতরেও যে অন্তর্বিরোধ রয়ে গেছে তাও আমরা লক্ষ্য করেছি, তা সত্ত্বেও মতবাদটি সঙ্গীতের স্বরূপকে তথা শিল্পের সামান্য-স্বরূপকে যে অধিকতর স্পষ্ট আলোকিত করতে সমর্থ সে কথা স্বীকার না করে উপায় নেই। উল্লেখ্য যে সঙ্গীতে সাপেক্ষবাদ ও নিরপেক্ষবাদের দ্বন্দ্বে ভাববাদ ও রূপকৈবল্যবাদ

পরস্পর পরস্পরের ঘোর প্রতিদ্বন্দ্বী। অন্য মতবাদগুলি প্রতিদ্বন্দ্বিতার ক্ষেত্রে উল্লেখযোগ্য ভূমিকা নিতে পারেনি। একটি কথা—সঙ্গীত শ্রোতার মনে কোনো না কোনো উপায়ে আবেগ উদ্দীপিত করে এ কথা বাস্তব সত্য এবং এই বাস্তব সত্যের আধারে ভাববাদের আত্মপ্রতিষ্ঠার বিশেষ চেষ্টা। তাদের চেষ্টা এ কথাই প্রতিপন্ন করা যে ভাবোদ্দীপনেই সঙ্গীতের চরম উদ্দেশ্য নিহিত। রূপকৈবল্যবাদীরা এই সত্যকে অর্থাৎ সঙ্গীতের ভাবোদ্দীপন শক্তিকে অবশ্যই মেনে নেন, তা সত্ত্বেও তাঁরা একথাই প্রমাণ করতে সচেষ্ট যে, সঙ্গীতে ভাবের যে উপলব্ধি ঘটে তা সঙ্গীত-সৌন্দর্য উপলব্ধির ক্ষেত্রে একটি গৌণ ব্যাপার। তাঁরা বলতে চেয়েছেন অভিজ্ঞ শ্রোতারা আবেগের প্রভাব থেকে অনেক পরিমাণে মুক্ত; স্বরের বিন্যাস-বৈশিষ্ট্যকে তাঁরা আবেগ দিয়ে অনুভব না করে বোধসত্তা দিয়ে উপলব্ধি করার চেষ্টা করেন। কলাতত্ত্বে অনভিজ্ঞ শ্রোতারা অপেক্ষাকৃত স্পর্শকাতর—সুরের স্পর্শেই ভাবাবিষ্ট হয়ে পড়েন। সেদিক থেকে বোদ্ধা বা সমঝদার শ্রোতাদের ধর্ম হ'ল সংযত হয়ে স্বরের বিন্যাস-প্রকরণের তাৎপর্য অনুভব করা।৫৯ তবে বোদ্ধা বা অভিজ্ঞ শ্রোতারা যে কখনো কখনো স্বরের প্রয়োগ-বৈশিষ্ট্যে ভাবোদ্দীপিত হয়ে ওঠেন না তা নয়, তাঁদের চেষ্টা পরক্ষণেই সেই প্রয়োগকুশলতাকে লক্ষ্য করা—কোন্ বৈশিষ্ট্যে স্বর বা স্বরসমূহ রূপের চমৎকারিত্ব সৃষ্টি করলো তাকে হৃদয়ংগম করা অর্থাৎ একটি বিচারাত্মক চেতনা বোদ্ধা শ্রোতাদের রসাস্বাদন প্রক্রিয়ায় প্রচ্ছন্ন থেকে যায়। মোট কথা সঙ্গীতের ফলশ্রুতি বোদ্ধা শ্রোতার কাছে অপূর্ব রূপসৌন্দর্য উপলব্ধির তৃপ্তি, ভাবোদ্দীপনের পরিতৃপ্তি নয়। বলা বাহুল্য এই যুক্তির পরিপ্রেক্ষিতে রূপ-কৈবল্যবাদ নিজেদের ভিত্তিটিকে সুদৃঢ় করার চেষ্টা করেছেন।

সঙ্গীত-সম্বন্ধে আমাদের বক্তব্য এখানেই শেষ। বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে সঙ্গীতের বৈশিষ্ট্য আলোচনা করে সৌন্দর্য-নিরূপণের সমস্যাগুলিকে পাঠক-দের সামনে তুলে ধরতে চেষ্টা করেছি। এ আলোচনার উদ্দেশ্য হ'ল শিল্প-তত্ত্বের পরিপ্রেক্ষিতে সঙ্গীতের সৌন্দর্য সম্বন্ধে পরিচ্ছন্ন ধারণা গড়ে তোলা, কোনো স্থির সিদ্ধান্তে আসা নয় এবং তা সম্ভবও নয়। আশা করি বিস্তারিত আলোচনায় আমরা আমাদের উদ্দেশ্য সাধনে সমর্থ হয়েছি। এ কথা সকলেই স্বীকার করবেন যে শিল্পতত্ত্বের ক্ষেত্রে নানা মুনির নানা মত থাকায় সঙ্গীতের সংজ্ঞা ও স্বরূপ-বিচারে, বিশেষতঃ সঙ্গীত-সমালোচনায় একটা অরাজকতা বিরাজ করছে। এই অবস্থার মধ্যে একটি দৃঢ়ভূমি পাওয়া যায় কিনা সেই চেষ্টাই আমরা এই গ্রন্থে করেছি।

পঞ্চম অধ্যায়

সঙ্গীত পরিবেশন

সঙ্গীত রচনা এবং সঙ্গীত পরিবেশন সঙ্গীতকলারই দুটি পর্যায়। এই দুটি পর্যায়ের প্রথমটির কাজ হ'ল সুরকারের এবং দ্বিতীয়টির কাজ হ'ল গায়ক বা বাদকের যিনি সুরকে শ্রোতার কাছে সঞ্চারিত করে থাকেন। এদিক থেকে গায়কও একজন সুরশিল্পী; কারণ তিনি সুরের রূপটিকে শ্রোতার মনে মূর্ত করে তোলেন। যেখানেই কৃতি বা নির্মিতি আছে সেখানেই নৈপুণ্য বা কলার অস্তিত্ব আছে. কাজটি কত নিপুণ হয়েছে, কৃতবস্তুটি কতখানি সুষ্ঠু তথা সুন্দর হয়েছে, এ প্রশ্ন ও বিচার আছে। গান করা বা বাদন অবশ্যই একটি কলা এবং অন্যতম সাঙ্গীতিক কলা, এখন প্রশ্ন এই গায়ন বা বাদনক্রিয়াটি সৃজনাত্মক কিনা?

সঞ্চার্য বিষয়মাত্রই প্রস্তুতিসাপেক্ষ। তবে শ্রোতা বা দর্শকের উদ্দেশে নিবেদন আর শ্রোতা বা দর্শক সমক্ষে নিবেদন, এই দুয়ের মধ্যে পার্থক্য আছে। একটিতে ক্রিয়াকর্ম নেপথ্যেই ঘটতে পারে, চিন্তা-ভাবনার অবকাশ থাকতে পারে. কিন্তু অন্যটির নিবেদন যেহেতু প্রত্যক্ষ সেহেতু চিন্তা-ভাবনার অবকাশ কম--অবিচ্ছিন্ন চিন্তা-প্রবাহেই কাজটির সম্পাদন। সহজেই অনুমেয় এমন একটি ক্রিয়াকর্মের জন্য পূর্বপ্রস্তুতির প্রয়োজন আছে। স্থির চিন্তা ও পরিকল্পনা-প্রসূত না হওয়া পর্যন্ত শ্রোতাসমক্ষে কোনো নিবেদন সম্ভব নয়—যে কারণে সুর বা রাগের উদ্ভাবন বা রূপ-পরিকল্পনা ঘটে নেপথ্যে। সঙ্গীতের ক্রিয়াকর্ম যে দুটি পর্বে বিভক্ত তার কারণ এই। এই দ্বিপর্যায়িক ক্রিয়া-বৈশিষ্ট্যে সঙ্গীত, কাব্য-আবৃত্তি ও নাট্যাভিনয়ের শ্রেণীভুক্ত। কবি যেমন নিভৃতে কাব্যরচনা করেন, নাট্যকার নেপথ্যে নাটক প্রস্তুত করেন এবং পরে শ্রোতা ও দর্শক সমাবেশে কাব্য ও নাটক পরিবেশিত হয়, তেমনি সঙ্গীতেও সুর বা রাগ পূর্বে রচিত হয়ে শ্রোতাসমক্ষে নিবেদিত হয়। যে সমস্ত শিল্পে রসগ্রাহীর সঙ্গে শিল্পীর সম্পর্ক প্রত্যক্ষ নয়, সেই সমস্ত শিল্পে একটি পর্বেই শিল্পীর কর্মসমাধা। মোটকথা পরিবেশন অর্থে প্রস্তুত রূপের বা কোনো পরিকল্পিত রূপের প্রকাশ বা সঞ্চার বোঝায়। এখন আমাদের বিচার করতে হবে সঙ্গীত পরিবেশনকে সৃজনাত্মক ক্রিয়া বলবো কিনা?

সঙ্গীত পরিবেশন সম্বন্ধে আমাদের যে অভিজ্ঞতা তাতে পরিবেশককে একটি নির্দিষ্ট ভূমিকাতে পাই না। রাগ-সঙ্গীতের গায়কও একজন পরিবেশক, বাণীবন্ধ সঙ্গীতের গায়কও পরিবেশক—ভূমিকায় পার্থক্য বিলক্ষণ। রাগ পরিবেশন আর গান পরিবেশন এক নয়; আবার গান পরিবেশনও সর্বক্ষেত্রে পূর্ব-আরোপিত সুরের যে একান্ত অনুগত নয় সে কথা আমরা জানি। সুতরাং পরিবেশনের বিভিন্ন বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণের আধারেই এই প্রশ্নের মীমাংসা প্রয়োজন। সঙ্গীত পরিবেশনকে মোটামুটি তিনটি রীতিতে ভাগ করে নিয়ে প্রশ্নটির আলোচনা করা যাক্—এক, মূল সুরের যথাযথ উপস্থাপন, আর এক, মূল সুরের অলঙ্কৃতিকরণ, আর এক, মূলের সম্প্রসারণ। অলঙ্করণ ও সম্প্রসারণের মধ্যে প্রভেদ হ'ল, অলঙ্করণে মূল রচনাটি প্রায় যথাযথই থাকে, তার উপর কিছু কারুকার্য খচিত হয় এই অবধি, কিন্তু সম্প্রসারণে মূল বিষয়টি বৃহত্তর রূপ নেয়। আমরা এই শেষের বিষয়টি নিয়ে গোড়ায় আলোচনা সুরু করবো। সুর-সম্প্রসারণ বা সুরবিহার ভারতীয় রাগসঙ্গীতের বিশেষ বৈশিষ্ট্য। এক একটি রাগকে অবলম্বন করে গায়ক বা বাদক সুরের জাল বুনে চলেন, সুতরাং এই রীতির গান যে পূর্ব-রচনার পুনরাবৃত্তি নয় তা বলাই বাহুল্য। তবু যদি প্রশ্ন ওঠে যে এর বিশেষত্ব কোথায়? রাগের যে বিস্তারই হোক্ না কেন তা রাগেরই প্রতিচ্ছবি, রাগ-স্রষ্টার রচিত বিষয়টির একটি বৃহত্তর প্রতিরূপমাত্র—গায়কের অন্য কিছু করার বা মৌলিক সৃষ্টির অবকাশ এতে নেই, তিনি রাগেরই অধীন, এক কথায় বিশেষ রাগেরই অনুকারক। তা হ'লে এই প্রশ্নের সন্তোষজনক উত্তর হল এই, বিষয়ের ব্যাপ্তি, বিষয়ের যথাযথ প্রতিরূপ হতে পারে না, যেখানে ব্যাপ্তি, সেখানেই বৈচিত্র্য এবং সেখানেই তা অভিনব। সুতরাং গায়কের কণ্ঠে রাগের যে আলাপন ঘটে তা স্বরূপতঃ এক ও অভিন্ন হলেও ব্যাপ্তি ও বৈচিত্র্যে তা বিশিষ্ট। এখন এই ধারণার পরিপ্রেক্ষিতে বিভিন্ন মতবাদ অনুযায়ী সুর-সম্প্রসারণের তাৎপর্য বিশ্লেষণ করলে বিষয়টি স্পষ্ট হবে।

আমরা জানি শিল্পতত্ত্বে সাপেক্ষবাদ ও নিরপেক্ষবাদের দ্বন্দ্বই মূল দ্বন্দ্ব এবং সঙ্গীতে সাপেক্ষবাদ মুখ্যতঃ ভাবাশ্রয়ী। ভাববাদীদের মধ্যে যাঁরা আবেগবৃত্তির উপর প্রাধান্য আরোপ করেন তাঁরা নিশ্চয়ই একথা বলবেন, রাগের অন্তর্নিহিত ভাবটির মধ্যে বিশেষ ব্যঞ্জনার সম্ভাবনা থাকে এবং গায়ক সেই ভাবে অনুপ্রাণিত হয়ে সেই সম্ভাবনাকেই ব্যক্ত করেন। যেখানে মূল স্রষ্টা ভাবের সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম গতি বৈচিত্র্যকে অনুভবে উপলব্ধি করতে পারেন নি, সেখানে গায়কের বিশেষ

উপলব্ধিটি নিঃসন্দেহে তাঁর সৃষ্টিধর্মিতার পরিচয় বহন করবে। প্রশ্ন উঠতে পারে তবে কি রাগরচয়িতার সৃষ্টিতে কিছু অসম্পূর্ণতা ছিল? তা কখনই নয়। রাগমাত্রই স্বয়ংসম্পূর্ণ; তবে রাগকে স্বয়ংসম্পূর্ণ বললেও সম্পূর্ণ বা পরামাত্রিক (অ্যাবসোলিউট্ বা ফাইনাল) বলে গ্রহণ করতে পারি না। সম্পূর্ণ ব্যাপ্তি ও গভীরতা নিয়েই এক একটি রাগের পূর্ণতা বা প্রত্যেক রাগ ব্যাপ্তিতে ও গভীরতায় সম্পূর্ণ এ কথা স্বীকার করলে রাগবিস্তারের অবকাশ তিরোহিত হয়ে যায়; অথচ আমরা দেখে আসছি এক একটি রাগ গায়কের ধ্যানে ও মুখে বিস্তারিত হতে হতে এগিয়ে এসেছে, যেমন করে মহাকাব্যের ছোট একটি কাহিনী নানা কবির রচনায় সংকলিত হয়ে বিশাল মহাকাব্যের আকার প্রাপ্ত হয়েছে। 'এপিক অব্ গ্রোথ' এর মত রাগও মূল কেন্দ্রে ভর রেখে সম্ভাব্য বিস্তারে নিজেকে ব্যক্ত করতে করতে চলেছে। এই বিস্তার-কার্যের মধ্যেই গায়কের সৃজনধর্মিতা নিহিত।

যাঁরা প্রকাশবাদী, তাঁদের বিশেষ বক্তব্য এই হবে যে, গায়ক তাঁর অন্তর্দৃষ্টির বলে রাগের নিগূঢ় ব্যঞ্জনা উপলব্ধি করেন এবং প্রকাশনৈপুণ্যের গুণে তার একটি সুচারুরূপ সৃষ্টি করতে সমর্থ হন। মূলের গর্ভে যে বিচিত্র ব্যঞ্জনা প্রচ্ছন্ন থাকে তাকে প্রকাশ করা স্রষ্টারই কাজ। গায়কভেদে নব নব রূপরচনায় একই ভাবের বহুবিচিত্র ব্যঞ্জনা ঘটে—গায়কমাত্রেরই চেষ্টা রাগরসকে নানা স্বর-সম্ভারে পরিবেশন করে নতুন আস্বাদের অনুভূতি দেওয়া। এই হ'ল প্রকাশবাদের ব্যাখ্যা। এ ক্ষেত্রেও সেই একই কথা বলার আছে—রাগমাত্রই স্বরূপে স্বয়ংসম্পূর্ণ, অল্পেতেই তার নিজের কথা বলা হয়ে যায়, স্থায়ী-অন্তরাতেই তার অভিব্যক্তি সম্পূর্ণ, তা সত্ত্বেও বিকশিত হবার সম্ভাবনা রাগের আছে, নতুন নতুন রূপে অলংকৃত হবার অবকাশ তার আছে এবং আছে বলেই গায়কের কণ্ঠে নানা রূপে নানা বৈচিত্র্যে তার প্রকাশ।

এখন আমরা ভিন্ন মতবাদের প্রসঙ্গে আসি। শিল্পতত্ত্বের সাপেক্ষবাদের প্রতিপক্ষ হল নিরপেক্ষবাদ এবং নিরপেক্ষবাদের অন্তর্গত দুটি মতবাদের আলোচনা পূর্বেই করা হয়েছে—কল্পনাবাদ ও রূপকৈবল্যবাদ। বলাবাহুল্য কল্পনাবাদে আমাদের ক্রোচেকেই আশ্রয় করতে হয়। সুতরাং ক্রোচের বক্তব্য অনুযায়ী গায়কের সুর-সম্প্রসারণের ব্যাখ্যা কি হতে পারে দেখা যাক্। অবশ্য ক্রোচে তাঁর শিল্পতত্ত্বের ব্যাখ্যায় রূপ-সম্প্রসারণের প্রসঙ্গ অবতারণা করেন নি। তাঁর সাধারণ আলোচনা থেকেই আমাদের এর খোরাক পেতে হবে। আমরা জানি ক্রোচে শিল্পকে প্রত্যয়ের প্রতিভান—বা "আর্ট ইজ্ এক্স্প্রেশন অব্ ইনটুইশন্" বলে ব্যাখ্যা দিয়েছেন। এক একটি সুরসৃষ্টি

বা রাগসৃষ্টির ক্ষেত্রে তাঁর ব্যাখ্যাটি পূর্বেই প্রয়োগ করেছি, তা স্মরণ থাকতে পারে। রাগবিস্তারের প্রসঙ্গে এর তাৎপর্য বোঝা প্রয়োজন। গায়ক কোনো সুর বা রাগকে কণ্ঠস্থ করে যদি আবৃত্তি করেন তাহলে তিনি যে প্রকাশের (ক্রোচের মতে বহিঃপ্রকাশের) দায়িত্বই সারছেন, সৃষ্টি করছেন না, সুর বা রাগটি তাঁর কাছে প্রতিভান (ইনটুইশন্) হয়ে উঠছে না এ কথাই বলতে হয়, সুরটি তাঁর কন্ঠের মাধুর্য ও নৈপুণ্য নিয়ে প্রকাশ পেলেও নতুন কোনো রূপ পাচ্ছে না বা প্রতিভানের মর্যাদা পাচ্ছে না। প্রতিভানের মর্যাদা পেতে গেলে তাকে নতুন কিছু হয়ে উঠতে হবে। আমরা জানি ছোট একটি বিষয়কে বড় করে তুলতে গেলে তাকে নানা অলঙ্কারে সাজাতে হয়, মৌলিক রাগরূপকে যদি রাগের একটি সরলরূপ বলা হয় তাহলে রাগবিস্তার বা রাগালাপ হবে রাগের অলঙ্কৃত রূপ। তবে এই অলঙ্কৃতিকরণ, সুরের উপর কেবল সূক্ষ্ম নক্সা আরোপ করার ব্যাপার নয়, একটি ব্যাপক ক্ষেত্রে জাল রচনার ব্যাপার, এতে সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম নক্সা যেমন থাকে, সুরের মোটা আঁচড়গুলিও তেমনি সংযুক্ত হয়। এই সমস্ত ক্রিয়া নিঃসন্দেহে সৃজনক্রিয়া, সৃজনীশক্তিরই সাক্ষর। এখন ক্রোচের মতের আধারে এর কি ব্যাখ্যা হতে পারে? প্রতিভানবাদ বা কল্পনাবাদ অনুযায়ী এ কথাই বলতে হবে যে নতুন কোনো কারুকার্য করতে গেলে কারুকার্যখচিত সমগ্ররূপের একটি কল্পনা শিল্পীর মনে আসতে হবে —খণ্ড রূপগুলি জুড়ে জুড়ে একটি বড় রূপে পরিণত করা যায় না অর্থাৎ সমগ্রের ধ্যানকে মনে না এনে সংযুক্তিকরণের কাজটি করতে গেলে তা সংশ্লেষিত শৈল্পিক মূর্ত্তিতে পরিণতি পেতে পারে না। সুতরাং ক্রোচের দৃষ্টিকোণ থেকে আমরা এই ব্যাখ্যাই দেবো যে রাগটিকে শিল্পী জানার পর তথা আত্মসাৎ করে নেবার পর রাগটি শিল্পীর প্রতিভান-স্তবে তার অলঙ্কৃত রূপ নিয়ে প্রকাশ পায় এবং শিল্পী সেই ধ্যানধৃত অলঙ্কৃত মূর্তিটিকে সুরে ও ছন্দে ব্যক্ত করেন।

একথা ঠিক যে রাগালাপ বা রাগবিস্তারের জন্য কয়েকটি বিষয় সম্বন্ধে জ্ঞানের প্রয়োজন রয়েছে—রাগটি কোন্ কোন্ স্বরবৈশিষ্ট্যে স্বকীয়ত্ব লাভ করে এবং সেই সঙ্গে আলাপ বা বিস্তারের বিভিন্ন প্রক্রিয়া বা ধারাবাহিকতা সম্বন্ধে। উল্লেখ্য, যে কোনো বৃহৎ আয়তনের মূর্তিকেই একটি ধারা অনুসরণ করে চলতে হয়। এই নিয়মপালনের ব্যাপারটি যদিও জ্ঞানের ব্যাপার বা বহিরঙ্গের ব্যাপার তবুও ক্রোচের দৃষ্টিতে এ কথা খুবই যুক্তি-সঙ্গতভাবে বলা যাবে যে রাগালাপের ধ্যান স্বতন্ত্র বিষয়, তা অভ্যন্তরীণ তথা প্রকাশন ক্রিয়া।

অবশ্য একটি প্রশ্ন রয়ে গেছে। একাধিক রাগের সংমিশ্রণে যে নতুন রাগের জন্ম হয় বা মৌলিক ভাবে যে একটি নতুন রাগের সৃষ্টি হয়, তা যেমন অভিনব এবং বস্তুতঃ সে সৃষ্টির মধ্যে যে অভিনবত্ব আরোপ করা হয় বা অভিনব রূপ বলতে আমরা যে মৌলিক সৃষ্টিকে বুঝি, এই রাগবিস্তারকেও তা বলতে পারি কিনা? বক্তব্য হ'ল, মৌলিক বলতে আমরা যা বুঝি অর্থাৎ সম্পূর্ণ একটি নতুন রূপ বা নতুন একটি স্বরৈক্য, তা রাগবিস্তার নয়। রাগ-বিস্তার সব সময় রাগেরই বিস্তার সুতরাং একেবারে নতুন হবার তার উপায় নেই। রূপের যে বৈচিত্র্যই ঘটুক, মৌলিক কোনো পরিবর্তন তার হতে পারে না—গঠনগত ঐক্যটি একই থাকবে, ঐক্যের পরিবর্তন ঘটলে তা একটি নতুন রাগে দাঁড়িয়ে যাবে। রাগবিস্তার মৌলিক সৃষ্টির পর্যায়ে না পড়লেও এ কথা মনে রাখতে হবে যে রাগাশ্রয়ী ক্রিয়া-কর্মগুলি সৃজনধর্মী। সুদীর্ঘ সঙ্গীত পরিবেশনে রাগকে কত অলঙ্কারে ভূষিত করতে হয়, কত কারুকার্যে খচিত করতে হয়, কত ছন্দে গাঁথতে হয়, যার কোনো কাজই এত ব্যাপক ভাবে ও বিস্তারিতভাবে রাগস্রষ্টাকে করতে হয় না, শুধু একটি ছোট মূর্তি উদ্ভাবনে তাঁর কাজের সমাধা। সুতরাং এই বিচিত্র ক্রিয়াকলাপ রাগাশ্রয়ী হলেও নিঃসন্দেহে তাকে স্রষ্টার আসন দেয়। কল্পনাবাদের প্রসঙ্গ এখানেই শেষ।

এখন রূপকৈবল্যবাদ অনুযায়ী রাগ-সম্প্রসারণের বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণ করবো। আমরা জানি হ্যানস্লিকপ্রমুখ বিমূর্তরূপবাদীদের মতে কল্পনা ও বুদ্ধির সমন্বয়ে শিল্পের সৃষ্টি—কল্পনা যা আভাস দেয় বুদ্ধি-সংযোগে তা পরিপূর্ণতা পায়। সুতরাং শিল্প মুহূর্তের সৃষ্টি নয়, কল্পনায় তার আবির্ভাব ঘটলেও তাকে সাজিয়ে গুছিয়ে গড়ে না তোলা পর্যন্ত তা পূর্ণ আকার নিতে পারে না। রাগসৃষ্টিও তাই—শুধু কল্পনার সামগ্রী নয়, নীতি-সম্মতরূপে বিন্যস্ত করারও বিষয়। রূপকৈবল্যবাদের এই সূত্র অনুযায়ী বলবার হ'ল রাগবিস্তার পূর্বোদ্ভাবিত বিষয়কে আশ্রয় করলেও, তার প্রসারিত রূপটি যেহেতু বহু স্বরসমন্বয়ের, সেহেতু তা কল্পনা ও বুদ্ধিপ্রসূত তথা সৃষ্টিধর্মী রচনা। লক্ষণীয় যে একটি রাগ-বিস্তার ধ্রুপদ, খেয়াল বা যন্ত্রে যে বিশিষ্ট ভঙ্গি ও রীতিতে সম্পাদিত হয় সেটি রাগরচয়িতার প্রবর্তিত বিষয় নয়, গায়ন ও বাদন অঙ্গের বিষয়; রাগের এই ধ্রুপদীরূপ, খেয়ালী রূপ এবং যন্ত্ররূপ প্রবর্তনে গায়ক বা বাদকের অবদান বড় কম নয়। সুতরাং রাগের এই বিরাট ক্ষেত্রপ্রস্তুতি যে গায়ক বা বাদকের সৃজনধর্মী ক্রিয়াকর্মের অন্তর্গত এ কথার বিশেষ উল্লেখ নিষ্প্রয়োজন।

কথাটি পুনরুক্তি হলেও এ মতবাদ প্রসঙ্গেও আর একবার বলা দরকার যে রাগ তার মৌলিক রূপে স্বয়ংসম্পূর্ণ হলেও সম্পূর্ণ ব্যাপ্তি ও বৈচিত্র্য নিয়ে আত্মপ্রকাশ করে না—গায়ক বা বাদক তার অন্তর্নিহিত রূপ-বৈচিত্র্যের সম্ভাবনাকে বাস্তবায়িত করেন। উল্লেখযোগ্য, রাগের যে বিস্তারিত রূপের সঙ্গে আমরা পরিচিত তা কোনো একক প্রয়াসের ফল নয়, বহু শিল্পীর সামগ্রিক প্রয়াসের পরিণতি। তবে মনে রাখা দরকার প্রত্যেক রাগই বিশেষ প্রসারণের সম্ভাবনা নিয়ে জন্মায়, সীমাহীন ক্ষেত্র কোন রাগেরই নেই। ছোট রাগ যেমন পরিমিত, বড় রাগও তার নিজের আয়তনে সীমায়িত এবং এই কারণে আমরা কোনো রাগকেই অনন্ত রূপবৈচিত্র্যের উৎস বলতে পারিনা। রূপ যখন বিশেষে আত্মপ্রকাশ করে তখন সে সীমা নেবেই। হয়ত এ প্রশ্ন জাগতে পারে যে রাগমাত্রেরই সীমা নির্দিষ্ট বলে কি একথাই ধরে নিতে হবে, বহু অনুশীলনের ফলে রাগগুলির বিস্তারের কাজ শেষ হয়ে গেছে এবং পুরাতন বিস্তারেরই পুনরাবৃত্তি ঘটে চলেছে? পুনরাবৃত্তি কিছু না কিছু অবশ্যই ঘটছে; তবে সে পুনরাবৃত্তিতে পুরাতন ঠিক একই রূপে থাকছে না, আকার পাল্টাচ্ছে অর্থাৎ পুরাতন স্বরোপাদানগুলির নবীকরণ ঘটছে এবং নতুন নতুন স্বরোপাদান এই সংশ্লেষণের ফলে বিকশিত হয়ে উঠছে। শিল্পীর সৃজনধর্মী মন নিত্য নতুন রূপ-উদ্ভাবনে উন্মুখ, নব নব রূপ-রচনায় প্রয়াসী, তবে এ ক্ষেত্রে সমস্যাটি হ'ল এই যে, সৃষ্টির প্রয়াস রাগকে প্রসারিত করতে গিয়ে বা রাগের বৈচিত্র্য সাধন করতে গিয়ে শেষ পর্যন্ত তাকে মৌল পরিবর্তনের দিকে নিয়ে যায় কিনা? বিবাদী স্বরকে ক্রমে অনুবাদিত্বে উন্নীত করার চেষ্টা বা অনুবাদী স্বরকে মুখ্য ভূমিকা দেবার চেষ্টা রাগ-রূপান্তরেরই ইঙ্গিতবহ নয় কি? তা যাই হোক, এ আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতে আমাদের বক্তব্য হ'ল রাগমাত্রেরই বিকাশের একটি সম্ভাবনা থাকে, রাগ বিস্তারের উদ্দেশ্য কেবলমাত্র সেই সম্ভাবনাকে রূপ দেওয়া, রাগের মৌল পরিবর্তনের দিকে নিয়ে যাওয়া নয়।

সুর-সম্প্রসারণ সম্বন্ধে আমাদের বক্তব্য শেষ, এখন সুরের অলঙ্করণ ও যথাযথ রূপায়ণ সম্বন্ধে কিছু বলার রয়ে গেছে। পূর্ব-রচিত সুরকে কণ্ঠে ব্যক্ত করতে গিয়ে যদি কিছু কারুকার্য চলে আসে অর্থাৎ মূল সুরের বিস্তার না করে যদি কিছু অলঙ্কার আরোপ করা হয় তবে তাকেও শিল্পসৃষ্টি বলে আখ্যা দেওয়া যাবে কিনা এটিই প্রশ্ন। কিছু করার মধ্যে সে শিল্প-কর্মের পরিচয় থেকে যায় সে কথা অস্বীকার করার উপায় নেই। বিষয়টিকে আমরা যে মতবাদের পরিপ্রেক্ষিতেই বিচার করি না কেন শিল্পকর্মের স্বপক্ষেই

রায় পাব। ভাববাদের দিক থেকেও মূল সুরের প্রকাশ-বৈচিত্র্য আবেগবৃত্তির ক্রিয়া বা ভাবের সূক্ষ্ম রূপবৈচিত্র্য বলে স্বীকৃত হবে এবং একই ভাবে রূপ-বাদের দিক থেকে অলঙ্করণের কাজটি রূপেরই সূক্ষ্মতা সৃষ্টি বলে পরি-গণিত হতে পারে সুতরাং এক কথায় তা শৈল্পিক ক্রিয়া। অনুরূপ অলঙ্করণে গায়কের ক্ষেত্র অতি সীমায়িত হলেও তিনি কিছু করার চেষ্টা করেন বা তাঁর দ্বারা কিছু শিল্পকর্ম ঘটে সে কথা মেনে নিতেই হয়, তবে গায়ককে স্রষ্টার মর্যাদা দেওয়া যায় কিনা সে প্রশ্ন ভিন্ন। এ সম্বন্ধে আমরা অভিমত পরে প্রকাশ করছি, এখন বাকী যে বিষয়টি রয়ে গেছে সে সম্বন্ধে আলোচনা করতে চাই।

আসলে পরিবেশন বলতে নির্দিষ্টভাবে যে মানে করা হয় তাতে এই সমস্ত ক্রিয়া ঠিক পরিবেশন-কর্মের অন্তর্গত হয় না। সুরের বিস্তার বা অলঙ্করণ স্বরেরই বিশিষ্ট সমন্বয়—তা কণ্ঠে বা যন্ত্রে এবং সর্বসমক্ষে সম্পাদিত হলেও রচনাক্রিয়ারই অন্তর্গত। প্রভেদ হ'ল এই, এই জাতীয় শিল্পক্রিয়া মূল সুর বা রাগের মত মৌলিক উদ্ভাবন নয়, পূর্বরচনা-নির্ভর। সুরকার তাঁর সুরকে যদি কিছু বিস্তারিত করেন অর্থাৎ মূল রচনাটি ছিল হয়ত শুধু স্থায়ী ও অন্তরায়, তাকে পরে যদি সঞ্চারী ও আভোগে বর্ধিত করেন বা মূল রাগের বিভিন্ন গান রচনা বা গৎ রচনা করেন, কিম্বা মূল সুরে কিছু সূক্ষ্ম পরিবর্তন করেন তা যেমন শিল্পকর্মের বিষয় হবে বা রচনাঅংশেরই বিষয় হবে এবং সুরকারেরই কাজ হবে, এও ঠিক তেমনি। সুতরাং গায়ক যখন সুরের বিভিন্ন কারুকার্য করেন তখন তিনি শুধু গায়ক বা পরিবেশক নন রচয়িতাও।

পরিবেশন বলতে নিয়মসম্মতভাবে যে অর্থ করা হয় তা হ'ল বহিঃপ্রকাশ, সুরকে কণ্ঠে বা যন্ত্রে যথাযথভাবে রূপ দেওয়া। সাধারণভাবে পরিবেশনের যে মানে—বিষয়টি প্রস্তুতই থাকে, অন্যের আস্বাদের জন্য তাকে নিবেদন করা। সুতরাং গায়কের কাজ যেখানে গানটিকে কণ্ঠে রূপ দেওয়া, সেখানে গায়কী বলতে ঠিক এই নিয়মসম্মত অর্থে নিছক পরিবেশনই হয়ে দাঁড়ায় অর্থাৎ নিখুঁত সুরসম্পাদনের ব্যাপারকে বোঝায়। কিন্তু এ রকম একটি অর্থ নিয়মসম্মত-ভাবে তৈরী করা গেলেও সঙ্গীতে তা বাস্তব নয়। আসলে সুরপরিবেশন যথাযথ বা যান্ত্রিক উপস্থাপন নয়, শৈল্পিক উপস্থাপন। সুর স্বরচিত বা স্বপরিকল্পিত হোক্ অথবা অন্যের সংযোজিত হোক্ কণ্ঠে তাঁর বিশেষ ব্যঞ্জনা এসে যায়। সুরটি আকারেপ্রকারে এক হয়েও যেন বিশিষ্ট হয়ে ওঠে, এই বিশিষ্টতা গায়কীর বিশিষ্টতা—যা অননুকরণীয়।

একই গান ভিন্ন কণ্ঠে, ভিন্ন ব্যঞ্জনায় মূর্ত; সুর এক, রূপ এক, তবুও সূক্ষ্ম ব্যঞ্জনার স্পর্শে তা বিশিষ্ট। রূপের এই সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ভেদ-বৈচিত্র্য সুরকার বেঁধে দিতে পারেন না, কণ্ঠভেদে বা গায়কভেদে ও যন্ত্রীভেদে তার বিশিষ্ট অভিব্যক্তি থাকবেই—এখানেই সঙ্গীত-শিল্পের বৈশিষ্ট্য, রচয়িতার রূপটি চরম রূপ নয়। তবে যেখানে সম্পূর্ণ বাঁধাবাঁধি, যেখানে দৃঢ় অনুশাসন সেখানে গায়কী যান্ত্রিক অভিব্যক্তিতে পর্যবসিত হতে বাধ্য। গায়ক-ভেদে এই যে বৈশিষ্ট্য এই বৈশিষ্ট্যকেই আমরা গায়কী বলতে চাই এবং এই কারণেই যে তা প্রকাশঘটিত ব্যাপার। আসলে গায়কী হ'ল তাই, যা গায়কের নিজস্ব করণীয় কিছু এবং রচয়িতার যেখানে করবার কিছু নেই। এখন প্রশ্ন হল, এই বৈশিষ্ট্যে গায়ককে স্রষ্টা বলা যাবে কিনা? স্রষ্টা বলে অভিহিত আমরা করবো না, তার কারণ গায়কের ক্রিয়া রচনানির্ভর এবং কোনো পরিকল্পনা-প্রসূত নয়, গায়ক সুরের কোনো রূপ উদ্ভাবন করেন না, তবে প্রকাশনৈপুণ্যে তিনি অবশ্যই একজন শিল্পী। শিল্প ও সৃষ্টি সমার্থক হলেও এ ক্ষেত্রে এ ভেদকল্পনা করতেই হয়।

সুরকে অলঙ্কৃত করার প্রসঙ্গটি যে আমরা উত্থাপন করেছিলাম, সে সম্বন্ধেও আমাদের বক্তব্য এক। কণ্ঠের কারুকার্য প্রস্তুত-রচনায় বৈচিত্র্য ঘটালেও বা গায়কের কৃতিত্বের সাক্ষর রাখলেও গায়ক যেহেতু সুরের লক্ষণীয় কোনো পরিবর্তন ঘটান না, রচনাসমগ্রকে রেখেই কিছু অলঙ্কার আরোপ করেন, সেহেতু ধরে নেওয়া যায় রচনাটি পরিবেশনকালে রাগবিস্তারের মত নতুন আইডিয়াতে প্রতিভাত হবার সুযোগ পায় না। সুতরাং এ কথাই বলা যেতে পারে, তিনি শিল্পকর্মের কিছু অংশীদার হয়েও স্রষ্টা নন—সেই একই কথা, রূপের কোনো পরিকল্পনা তাঁকে করতে হয় না। তবে অলঙ্করণ যেখানে বিস্তারধর্মী হয়ে ওঠে, সেখানে গায়কের স্রষ্টার পরিচয়টি থেকে যায়। মোট কথা শিল্পকর্ম প্রস্তুত রচনাটিকে কি পরিমাণে তাৎপর্যমণ্ডিত করে তুলছে তার উপরই শিল্পীর সৃজনশীলতার পরিচয়।

ষষ্ঠ অধ্যায়

সঙ্গীত সমালোচনা

শিল্পতত্ত্বে যে দুটি মূল দৃষ্টিভঙ্গি পাওয়া গেল--সেই সাপেক্ষবাদী এবং নিরপেক্ষবাদী দৃষ্টিকোণ থেকে এবার আমরা সংগীত সমালোচনার সূত্র নিরূপণের চেষ্টা করবো।

সমালোচনার ক্ষেত্রটিকে টি, এস, ইলিয়ট লণ্ডনের রবিবারের পার্ক বলে পরিহাস করেছেন এবং করেছেন এই কারণেই যে, সমালোচনার সূত্র বিষয়ে সমালোচকেরা একমত নন। একমত না হওয়ার কারণ হ'ল শিল্পের সংজ্ঞা ও স্বরূপ সম্বন্ধে শিল্পতাত্ত্বিকদের মতপার্থক্য। শিল্পের মধ্যে আমরা কোন্ মূল্যটিকে খুঁজবো তা স্থিরভাবে জানতে না পারলে আমাদের গতি এলোমেলো হবেই। হয়েছেও তাই। এই কারণেই সমালোচনার সূত্র সম্বন্ধে মতবিরোধের অন্ত নেই এবং লক্ষণীয় বিষয় হ'ল এই যে, সমালোচনার পদ্ধতিটি কি হওয়া উচিত শুধু এই প্রশ্নটি বাদবিতণ্ডার সৃষ্টি করেনি, সমালোচনা বলতে কি বুঝি বা সমালোচনার কাজ কি, এই মূল জিজ্ঞাসাও বহুবিতর্কিত হয়ে উঠেছে। বিশিষ্ট শিল্পতাত্ত্বিক ও সমালোচক হ্যারল্ড ওসবোর্ণ এ কথাই বলেন--সমালোচকেরা বিতর্কের মধ্যে পড়েন কেবলমাত্র শিল্পকর্মের সংগত বিচার-পদ্ধতি সম্বন্ধে যে তা নয়, তার প্রকৃত কাজ কি সে সম্বন্ধেও।১ আসলে সমালোচনার পদ্ধতি নির্দেশের পূর্বে সমালোচনার উদ্দেশ্য সম্বন্ধে ধারণাটি স্পষ্ট হওয়া দরকার, কিন্তু গোড়াতেই গলদ থেকে গেছে। তবে উদ্দেশ্য সম্বন্ধে যত মতই থাকুক না কেন শিল্প-সমালোচনা যে শিল্পকর্মের মূল্যায়ন এ সম্বন্ধে বহুজনে একমত। মূল্যায়ন বলতে বোঝায় কৃতবস্তুটি সুন্দর হয়ে উঠতে পেরেছে কিনা এবং কতখানি সুন্দর হয়ে উঠেছে তার বিচার। কোনো রূপকর্মে শিল্পেব স্বরূপটি প্রকাশ পেলেই তা মূল্যবান বলে গ্রাহ্য হয় এবং কি পরিমাণে প্রকাশ পাচ্ছে তার উপরই তার মান নির্ভর করে। সুতরাং মূল্য-নির্ণয় সংগীত বা শিল্পের স্বধর্মকে নিয়ে। মূল্য-বিচারের সংগে আপেক্ষিক তারতম্য-বিচারের প্রসংগটিও জড়িত। বিশেষ কোনো রচনার বিচার করতে গিয়ে অন্যান্য রচনার তুলনা আসা স্বাভাবিক এবং এই বিচারের মাধ্যমেই বিশেষ রচনাটির স্তর-নির্দেশ সম্ভব। তবে হ্যারল্ড

ওসবোর্ণ শিল্প-সমালোচনায় আপেক্ষিক মূল্যবিচার বা কম্পারেটিভ ইভ্যালুয়েশনের চেয়ে আর একটি বিষয়ের উপর জোর দিয়েছেন, সেটি হ'ল শিল্পকর্মের রসোপলব্ধির উন্নয়ন। তিনি বলেছেন যদিও আগেরটি কোনো কোনো অর্থে আরো মৌলিক বলে মনে হয়, তবুও পরেরটি বেশী মূল্যবান।২

অভিমতটি সমর্থনযোগ্য, শিল্পসৌন্দর্যের মানদণ্ডে ফেলে কোনো রূপকর্মের মূল্যায়ন বা একটির সঙ্গে আর একটির আপেক্ষিক মান নির্ণয়ই শিল্প-সমালোচনার একমাত্র উদ্দেশ্য নয়। দুটি উন্নত সুররচনার বা রাগরূপের অথবা সমপর্যায়ের দু'জন গায়কের গানের সূক্ষ্ম মূল্যভেদ করা যায় না এবং দুটি অসম-স্তরের সঙ্গীত-মূল্যায়নে একটি আর একটির চেয়ে কতগুণ সুন্দর বা অসুন্দর তা নির্ণয় করাও সম্ভব নয়। সুতরাং মূল্যায়নের কাজটিকে একমাত্র কাজ বলে ধরে নিতে গেলে প্রশ্ন এখানেই এসে পড়ে এই কাজটিকে নিখুঁত করা যায় কিনা? তা সত্ত্বেও মূল্যায়নের চেষ্টা যে সমালোচনার মৌলিক চেষ্টা সে বিষয়ে সন্দেহ নেই। এই মৌলিক কাজটির গুরুত্ব স্বীকার করেও সমালোচনার আর একটি কাজের মূল্যকে আমাদের অবশ্যই মেনে নিতে হয়, সেটি হ'ল শ্রোতার রসোপলব্ধির উন্নয়ন ঘটানো। এর অর্থ অবশ্য আমরা এই করিনা যে সমালোচনা-পাঠই শিল্প উপলব্ধির একমাত্র সহায়ক। সমালোচনা বিশেষ শিল্পকর্মের অবশ্যই একটি বিশ্লেষণ—কি কারণে তা রসোত্তীর্ণ, কোন্ বৈশিষ্ট্যে তা মূল্যবান তার সমুচিত ব্যাখ্যা, কিন্তু তা শ্রোতার রসগ্রাহিতার সঙ্গে একটি যাচাই এবং সমালোচনা তখনই সার্থক যখন তা রসাস্বাদনবৃত্তির উন্নয়নে সহায়ক হয়। সমালোচক একজন উঁচুদরের রসগ্রাহীরূপে শিল্পকর্মটিকে কি ভাবে উপলব্ধি করছেন—সেই বিশ্লেষণ শিল্প বা সঙ্গীত-রসগ্রাহীর রসাস্বাদনবৃত্তির উৎকর্ষসাধনে সহায়তা করলে তবেই সমালোচনার সার্থকতা। তবে সে কাজের মূলেও একটি নীতি থাকবেই এবং এই নীতির আধারেই শিল্পকর্মের মূল্যটিকে ধরে দিতে হবে। বলাবাহুল্য এখানেই সমস্যার জড় রয়ে গেছে, মূল্য নির্ধারণ করতে হলে অবশ্যই জানতে হবে কোন্ মূল্যে চারুশিল্প বিশেষতঃ সঙ্গীত মূল্যবান।

আগেই বলা হয়েছে সঙ্গীতের দুটি স্তর—এক উদ্ভাবনের আর এক প্রকাশের, একথা বলার উদ্দেশ্য হ'ল অন্যান্য শিল্পের সৃজনপ্রক্রিয়ায় দুটি স্তর থাকলেও একক ক্রিয়াকর্মেই দুটি স্তরের কাজ সংঘটিত হয়। দুটি স্তরের মাঝে কোনো ছেদ নেই। আপাতদৃষ্টিতে সঙ্গীতের দুটি স্তরও অচ্ছেদ্য, যেহেতু সুরকার কেবল মনে মনে সুর উদ্ভাবন করেন না, তাকে প্রকাশও করেন, তবে প্রকাশ করার কাজটি বিশেষ প্রক্রিয়ারূপে গড়ে ওঠার

কারণ কি? কারণ হ'ল পরিবেশিত না হওয়া পর্যন্ত সঙ্গীতে প্রকাশের উদ্দেশ্য সিদ্ধ হয় না, সুতরাং পরিবেশনের কাজটিকে সুষ্ঠুভাবে সম্পন্ন করার প্রয়োজনেই প্রকাশকর্মটিকে বিশেষ এক প্রক্রিয়ায় পরিণত করতে হয়েছে। এ সমস্ত আলোচনা পূর্বেই হয়ে গেছে সুতরাং এ প্রসঙ্গে তা বাহুল্যমাত্র। বক্তব্য হ'ল, সঙ্গীত সমালোচনাকেও একই কারণে দুটি বিষয়ে ভাগ করে নিতে হয়—এক সুররচনার সমালোচনা আর এক প্রকাশ-নৈপুণ্য বা পরিবেশন-নৈপুণ্যের সমালোচনা। সঙ্গীত সমালোচনার প্রথম স্তরে হ'ল সুর বা রাগের মূল্যবিচার এবং দ্বিতীয় স্তরে পরিবেশন-বৈশিষ্ট্যের বিচার।

সঙ্গীত পরিবেশনের মধ্যে যে কলানৈপুণ্যের প্রকাশ থাকুক না কেন তার কাজ হ'ল পূর্বরচিত সুর বা রাগকেই উপস্থাপিত করা, কাজেই যা পরিবেশিত হচ্ছে তা কতখানি সুন্দর সেই প্রশ্নই আগে, এর পরের প্রশ্ন কেমন পরিবেশিত হ'ল? একটি জিজ্ঞাসা থেকে যেতে পারে, গায়ন-নৈপুণ্যে সুরের কোনো উৎকর্ষ ঘটে কিনা? যেখানে কিছু ব্যঞ্জনার অবকাশ থাকে, কিছু করণীয় থাকে, সেখানে সুন্দরতর হয়ে ওঠার সম্ভাবনাও থেকে যায়। সঙ্গীতের কোনো রূপই যখন 'অ্যাব্‌সোলিউট্' বা চরম নয়, তখন গায়কভেদে সে রূপের কিছু বৈচিত্র্য ঘটবেই, সুতরাং যেখানেই বৈচিত্র্য সেখানে শুধু তা রূপের রকমফের নয়, কিছু উৎকর্ষও বটে। এই কারণেই দক্ষ গায়কের কণ্ঠই সুর বা রাগের 'আদর্শ' হয়ে দাঁড়ায়। তা সত্ত্বেও মনে রাখা দরকার ঘষে মেজে নিকৃষ্টকে উৎকৃষ্ট করার বা সাধারণকে অসাধারণ করে তোলার চিন্তা আমরা করতে পারি না। কারুকার্যে বা অলংকরণে সুসজ্জিত করেও সৌন্দর্যের মানকে উন্নীত করা যায় না। হেমকল্যাণকে যেভাবেই অলঙ্কৃত করা হোক্, যে রূপেই তাকে বিন্যস্ত করা হোক্ না কেন, তা ইমনকল্যাণের মানকে স্পর্শ করতে পারে না। নটবেহাগ বা পটবেহাগ যে সাজেই সজ্জিত হোক্, বেহাগের নিরলঙ্কার রূপটির কাছেও সে লজ্জা পাবে। সুতরাং প্রকাশনৈপুণ্যে বা কারিগরি সৌকর্যে রূপের কিছু উৎকর্ষ ঘটলেও মূল আবেদনের কোনো পরিবর্তন ঘটতে পারে না, কাজেই তার মানটিকে যে উচ্চতর একটি স্তরে উন্নীত করা যাবে তা নয়।

সঙ্গীত সমালোচনার প্রাথমিক পর্যালোচনায় আরো দু-একটি বিষয় সম্বন্ধে কিছু বলে নিতে চাই। প্রথমতঃ ছন্দ সম্বন্ধে—সঙ্গীত ছন্দোময়, নিবন্ধে হোক্ বা অনিবন্ধে হোক্, ছন্দের ব্যঞ্জনা নিয়েই তার প্রকাশ এবং শ্রোতার সৌন্দর্যানুভূতি ছন্দোময় সুরেরই অনুভূতি। সঙ্গীতে ছন্দের অপরিহার্যতা ও উপভোগ্যতাকে মেনে নিয়েও যে কথা মনে রাখার তা হ'ল

রূপরচনার লক্ষ্য হ'ল স্বর—স্বরসমূহকেই বিশেষভাবে বিন্যস্ত করা, এবং ছন্দ হল তার উপায়, সুতরাং ছন্দ সুরসাপেক্ষ কিন্তু ছন্দপ্রকরণে সুর যেখানে উপেক্ষিত এবং হাতিয়ার মাত্র সেখানে সঙ্গীতের উদ্দেশ্য ব্যর্থ এবং সেখানেই সঙ্গীতের অবনয়ন। ছন্দকে নিয়ে কলানৈপুণ্যের অবকাশ সঙ্গীতে আছে ঠিকই এবং নানা ছন্দপ্রকরণে সঙ্গীতকে অলঙ্কৃত করার দৃষ্টান্তও যথেষ্ট কিন্তু বিচার্য. ছন্দের কারুকার্য সুরসৌন্দর্যের পরিপোষক হয়ে উঠছে. না পৃথক একটি ছন্দকলায় পরিণত হচ্ছে। কাজেই সুরের আবেদন সৃষ্টিতে ছন্দের অবদান কতখানি তার উপরই তার মূল্যায়ন বা বলা যায় ছন্দ-বৈচিত্র্যের মূল্য সেই পরিমাণ. যে পরিমাণে তা সঙ্গীতধর্মী।

এর পর গায়কী প্রসঙ্গে আসা যাক্। বিশেষ বিশেষ সমালোচনা পদ্ধতি অনুযায়ী গায়কীর মূল্যায়ন সম্বন্ধে বিশেষ কথা বলবার আগে গোড়ার কয়েকটি কথা বলে নেওয়া দরকার। গায়কীর বিচার একটি স্বতন্ত্র বিচার এবং মৌলিক সুরের মূল্যটি এর সঙ্গে জড়িত নয়। সুর দেওয়া ও গান করা যখন দুটি পৃথক কলা তখন গাওয়ার প্রসঙ্গটি পৃথক বিচারের যে অবকাশ রাখে সে কথা বলাই বাহুল্য। কি মানের সুর বা রাগ, গায়কী-বিচারে তা গণ্য হবার নয়, সুর বা রাগের সংস্কারমুক্ত হয়ে নিরপেক্ষভাবে গায়কীকে গ্রহণ করতে হয়—মালকোশ বা কানাড়ার আধারে নয়, সাধারণ মানের রাগের আধারেই তার মূল্যায়ন হতে পারে এবং আমরা সহজেই বলতে পারি রাগটি যেমনই হোক্ গাওয়া ভাল হয়েছে। বিচার্য হ'ল, গায়ক রাগটির কি ব্যাখ্যা দিতে পারলেন, তাঁর উদ্ভাবিত সমন্বয়ের মধ্যে দিয়ে রাগের কি তাৎপর্য প্রকাশ পেল বা রাগটি তাঁর কণ্ঠে কি ব্যঞ্জনা নিতে পারল? গায়কীর অংশ যেখানে সীমিত, যেখানে গায়ক একান্তভাবে রচনা-নির্ভর সেখানেও বিচার গায়ক গানকে কণ্ঠে কি ভাবে পরিস্ফুট করে তুললেন তার উপর। সুর-পরিবেশনের মধ্যে গায়কের নিজস্ব ব্যঞ্জনাটি যে প্রকাশ পায়—গায়ক যে শুধু স্বর প্রকাশের দায় সারেন না আমরা আগের অধ্যায়ে আলোচনা করেছি। লক্ষণীয়, গায়কের এই বিশেষ ব্যঞ্জনা বা প্রকাশভঙ্গি থেকেই কণ্ঠরীতির উদ্ভব তথা গানের এক একটি স্টাইলের বিকাশ এবং একই ভাবে যন্ত্ররীতি বা তন্ত্ররীতি এই প্রকাশ-বৈশিষ্ট্যেরই পরিণত রূপ। এই কারণে একই রাগ কণ্ঠরূপে ও যন্ত্ররূপে বিশিষ্ট অভিব্যক্তি নেয়, এক এক স্টাইলে এক এক ভাবে আত্মপ্রকাশ করে, এক এক গায়কীতে তার বিশেষ বিশেষ ব্যঞ্জনা এবং এই বিশিষ্টতার জন্যই গায়কী মূল্যবান। এই প্রসঙ্গে একটি প্রশ্ন উঠতে পারে, গায়নভঙ্গির আধারে এক একটি সুর বা রাগ যেভাবে প্রকাশ পায় তাকে পরিণত রূপ বলে ধরে নিলে রাগ বা সুরের মূল

স্বরূপটি কোন্ আধারে বিচার্য হবে—যেখানে স্বরলিপির নজির বা অন্য কোনো প্রামাণিক নজির নেই। এর উত্তরে বলা যেতে পারে, বিভিন্ন গায়কীর মধ্যে দিয়ে রাগ বা সুরের যে 'আদর্শ'টি (নর্ম্) প্রকাশ পায় তারই আধারে পরিবেশিত রাগ ও সুরের বিচার। বিচারের প্রকৃত মানদণ্ড হ'ল তাই—যে প্রামাণিক নজিরই থাকুক না কেন বিভিন্ন গায়কীর মধ্যে প্রকাশ পেতে পেতে কালের বিবর্তনে তার নিজের জায়গা থেকে কিছু সরে যাবেই—তাই সুর বা রাগের বিচারে প্রাচীন আদর্শকে টেনে আনা বৃথা, দেখতে হবে নানা কণ্ঠে বা যন্ত্রে রূপটি কোন্ গঠনভঙ্গিতে 'আদর্শ' হয়ে উঠতে পেরেছে, সেই আদর্শটি হ'ল সুর বা রাগ পরিবেশনের বিচারের প্রকৃত মানদণ্ড।

গায়কী প্রসঙ্গে আর একটি কথা। অনেক সময় গানের আবেদনের সঙ্গে কণ্ঠমাধুর্যকে এক করে দেখা হয়। কণ্ঠের মাধুর্য কোনো বিশেষ বিচার্য নয়, যেমন যন্ত্রের ধ্বনিমাধুর্য নয়। যদিও গায়কীর গোড়ার কথাই হল কণ্ঠ—কণ্ঠ অনুপযুক্ত হলে তা গায়কীর সামর্থ্যকেই নষ্ট করে, তা সত্ত্বেও কণ্ঠের মাধুর্য দিয়ে প্রকাশের কৃতিত্ব নেওয়া যায় না। সঙ্গীত-উপযোগী যে কোনো কণ্ঠেই গায়কীর উৎকর্ষ থাকতে পারে। গান গাওয়া এক শিল্প সমুচিত ব্যাপার, সুকণ্ঠ হলেই যে গাওয়া সুন্দর হবে এমন কোনো কথা নেই।

সঙ্গীতের সমালোচ্য বিষয়গুলি সম্বন্ধে এবং বিষয়গুলির তুলনামূলক গুরুত্ব সম্বন্ধে মোটামুটি বক্তব্য এখানেই শেষ। একটি কথা বিশেষভাবেই বলতে হয় যে, সমালোচনায় সঙ্গীতের বিভিন্ন বৈশিষ্ট্যগুলিকে ভেঙে ভেঙে মূল বিষয় থেকে বিচ্ছিন্ন করে অর্থাৎ বিষয়-ব্যবচ্ছেদ করে দেখতে গেলে সমগ্রের ধারণাটি হারিয়ে যায়। সঙ্গীত বহু বৈশিষ্ট্যের মধ্যেও একটি একক মূর্তি, এই একক ও অবিচ্ছিন্ন মূর্তির যে ইম্প্রেশন্ বা ধারণা, সেই ধারণার মধ্যেই আসল বিচারটি হয়ে যায়। এমনকি সুর-রচনা ও সুর-পরিবেশন দুটি স্বতন্ত্র ক্রিয়া হলেও সঙ্গীতের রসাস্বাদ সমগ্রতার মাধ্যমে। তবে বিশ্লেষণের ক্ষেত্রে মূল থেকে বিশেষে সরে আসতেই হয়।

এর পর সমালোচনার পদ্ধতি সম্বন্ধে আলোচনায় আসা যেতে পারে। সঙ্গীত সমালোচনার পদ্ধতি কি হওয়া উচিত, এটি একটি বহু জিজ্ঞাসিত বিষয়। পূর্বেই বলা হয়েছে মূল্যায়নের অর্থ হ'ল এই যে বিষয়টি তার স্বধর্মে কি পরিমাণে ব্যক্ত হতে পেরেছে তার বিচার অর্থাৎ সঙ্গীতের মূল্যায়ন হবে সুর বা গানের মধ্যে সাঙ্গীতিক বৈশিষ্ট্য কি ভাবে পরিস্ফুট হয়েছে তার উপর। সঙ্গীত তথা শিল্পের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে বিভিন্ন মতবাদের অস্তিত্ব থাকায় অর্থাৎ সঙ্গীত কি বা

কি হলে সংগীত বলবো এই মূল প্রশ্নটি এখনো অমীমাংসিত থাকায় আমরা একটি নির্দিষ্ট পথে সমালোচনার পদ্ধতিকে নিয়ন্ত্রিত করতে পারি না, সুতরাং আমাদের প্রত্যেকটি মত, অন্ততপক্ষে যে ক'টি প্রচলিত মত রয়েছে, সেই মতগুলির আধারে বিভিন্ন ধারায় সমালোচনার পথ নির্দেশ করতে হবে। সংগীত-বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে যে দুটি মূল দৃষ্টিভঙ্গি রয়েছে, তারই উপর ভিত্তি ক'রে সমালোচনাকেও মূল দুটি ধারায় বিভক্ত করে নিতে হয়—যাঁরা সাপেক্ষ-বাদী তাঁরা দেখবেন সুর বা রাগের মধ্যে ভাবটি কেমন প্রকাশ পেয়েছে আর যাঁরা নিরপেক্ষবাদী তাঁরা দেখবেন সুর বা রাগের মধ্যে স্বরগত বৈশিষ্ট্যটি কি ভাবে প্রকাশিত হয়েছে। এই দুটি মূল দৃষ্টিভঙ্গির অন্তর্গত যে ক'টি মতের আলোচনা আমরা করেছি, সে মতগুলির পরিপ্রেক্ষিতে সংগীতের বিচার পদ্ধতি কি হওয়া সংগত তা দেখা যাক্।

অনুকৃতিবাদ৩—এই মতবাদ অনুযায়ী কোনো গানের সুর বা রাগের বিচার হবে এই ভাবে যে সুরটি সুরকার বা রাগস্রষ্টার ভাবকল্পের প্রতিরূপ হতে পেরেছে কিনা, সংগীত যেহেতু অন্যতম অনুকরণাত্মক শিল্প সেহেতু সুর-রচনার সাফল্য নির্ভর করে ভাবানুভূতির যথাযথ প্রতিরূপ অংকনের মধ্যে—এই প্রতিরূপ সাধারণ ভাব-ধারণার আদর্শায়ন হতে পারে বা শিল্পীর নিজস্ব ভাব-ভাবনার নিদর্শন হতে পারে। সুরটি শুনে যদি মনে হয় অনুকৃত ভাবের নিখুঁত প্রতিরূপ পাওয়া যাচ্ছে তবে সুরটি সংগীতের বিচারে মূল্য-বান। আপেক্ষিক গুণাগুণ নির্ভর করে প্রতিরূপ যে পরিমাণে স্পষ্ট হতে পেরেছে তারই উপর।

গায়কীর মূল্য-বিচার সুরের স্বধর্মকে নিয়ে। সুতরাং অনুকৃতিবাদী-দের দৃষ্টিতে গায়কের বিচার হবে অনুকরণের উদ্দেশ্যটি গায়কের কণ্ঠে সার্থক হতে পেরেছে কিনা তার উপর।

অনুকৃতিবাদের বিচার-পদ্ধতির মূল চিত্রটি হ'ল এই। বলা বাহুল্য মূল মতবাদটি নির্দোষ নয় বলেই এর বিচার পদ্ধতিটিও দোষমুক্ত হতে পারেনি। সুরের মধ্যে নির্দিষ্ট কোনো ভাবের ছবি আদৌ পাওয়া যায় কিনা তা তর্ক-সাপেক্ষ, পক্ষান্তরে ভাবকে অনির্দিষ্ট বা নির্বিশেষ রূপে গণ্য করতে গিয়েও সমস্যা এসে যায় এই দিক থেকেই যে, বাস্তব জীবনে অনির্দিষ্টরূপে ভাবের অভিজ্ঞতা কোথায়, সুতরাং অনুকৃত ভাবটিকে কোন্ মানদণ্ডে যাচাই করা হবে? একমাত্র বলা যেতে পারে, প্রত্যেক শ্রোতার অনুভূতির বৈশিষ্ট্য যদি এক হয় তবেই যথাযথ প্রতিরূপ বলার যুক্তি থাকে। মূল সমস্যা হ'ল এই, চোখে দেখার রূপকে যেমন মূলের সঙ্গে মিলিয়ে নেওয়া সম্ভব, অনুভবে

পাওয়া রূপটিকে তা সম্ভব নয়, ব্যক্তি-বিশেষে হৃদয়বৃত্তির বৈশিষ্ট্যগত ভেদ থাকবেই, ফলে একই রূপ বিভিন্ন শ্রোতার মনে বিভিন্ন ভাবে প্রতিফলিত হবে। তাই এই মতবাদে বিচারের খাঁটি মানদণ্ড পাওয়া যায় না। সুতরাং এই পদ্ধতিতে সঙ্গীতের যথার্থ মূল্যায়ন সম্ভব নয়।

ভাববাদ—কোনো শিল্পকর্ম মনের ভাবকে কি পরিমাণে ও কি বৈশিষ্ট্যে সঞ্চারিত করতে পারছে তার উপর তার সৌন্দর্য নির্ভর করে বলে এই মতবাদ মনে করে।[৪] সুতরাং মূল্যায়ন অনুভূতির পরিমাণগত ও গুণগত মাত্রার উপর। ভাববাদের অন্তর্গত তিনটি দৃষ্টিভঙ্গির পরস্পরের কিছু পার্থক্য থাকলেও অন্যের মনে যথাযথ ভাবোদ্দীপিত হওয়ার মধ্যেই যে শিল্প বা সঙ্গীতের উদ্দেশ্য চরিতার্থ—আবেগবাদ, প্রকাশবাদ ও উদ্দীপনবাদ এই তিনটি মতবাদেরই তা মূল কথা। সুতরাং শ্রোতার মনে সুর বা রাগের রসোদ্দীপনের বৈশিষ্ট্যের আধারেই তার মূল্যায়ন। ত্রুটির কথা উল্লেখের আগে গায়কী প্রসঙ্গে আসা যাক্।

ভাববাদীরা গায়কীর বিচার করবেন মূল রচনার সঙ্গে তার সম্পর্কের আধারে। যেমন ভাবের সুর তেমন ভাবের গায়কী। সুতরাং গায়কের বিচার হবে তিনি তাঁর গানের মাধ্যমে সুরের মূল ভাবটিকে উপযুক্ত ব্যঞ্জনায় মূর্ত করতে পেরেছেন কিনা তার উপর। রাগবিস্তারের অর্থ ভাববাদীদের মতে রাগের ভাবসম্প্রসারণ। রাগের অন্তর্নিহিত রূপের যে বহু বিচিত্র ভাব-ব্যঞ্জনার সম্ভাবনা থাকে তাকে বৃহত্তর পরিসরে ব্যক্ত করাই রাগবিস্তারের উদ্দেশ্য। সুতরাং বৃহত্তর রূপটি রাগের একটি আদর্শ ভাবমূর্তিরূপে ব্যক্ত হতে পেরেছে কিনা তার উপরই রাগবিস্তারের গুণাগুণ নির্দ্ধারণ।

এই হ'ল ভাববাদীদের দৃষ্টিকোণ থেকে সঙ্গীতের বিচার। এই ধরণের বিচারের মধ্যেও বিশেষ ত্রুটি রয়ে গেছে। সঙ্গীতে এক একটি ভাবের স্পষ্ট প্রতিফলন না থাকায় মনের অনুভূতির যথাযথ বিচার সম্ভব হয় না এবং গায়কের আবেগ-আরোপণের ও অলঙ্কার-প্রয়োগের ঔচিত্য বিচারও ব্যর্থ হয়। সঙ্গীতকে 'নির্বিশেষ' ভাবের প্রতিরূপ বলে গণ্য করলেও এই পদ্ধতির বিচারের যে মূল ত্রুটি তা হল, এ বিচার বিষয়-নিষ্ঠ না হয়ে ব্যক্তিগত ভাব-প্রবণতার দ্বারা প্রভাবিত হয়ে পড়ে। একই সুর একজনের কাছে গভীর আবেদন নিয়ে ধরা দিতে পারে, আবার অন্যের কাছে তেমন আবেদন নাও জাগাতে পারে। সুতরাং নিয়মসম্মত বিচারের অবকাশ কমে যায়, ব্যক্তিগত মনের ধাত অনুযায়ী এক এক শ্রোতার কাছে এক একটি সুর বা গান মূল্যবান হয়ে ওঠে।

কল্পনাবাদ—সাপেক্ষবাদের দৃষ্টিতে দুটি মতবাদ অনুযায়ী বিচার-পদ্ধতির সংক্ষিপ্ত আলোচনা করা গেল, এখন নিরপেক্ষবাদের দৃষ্টিতে সংগীতের বিচার কি হতে পারে দেখা যাক্। নিরপেক্ষবাদের প্রথম মতবাদটি হ'ল (আমাদের আলোচ্য বিষয়-অনুযায়ী) কল্পনাবাদ। এই মতবাদে সুরকে ভাবাশ্রয়ীরূপে বা ভাবোদ্দীপকরূপে গণ্য করা হয় নি। স্বরের বিশিষ্ট সমন্বয়-কল্পনা থেকেই সুর বা রাগের জন্ম। শিল্পীর ধ্যানে বা কল্পনায় সুরের এক একটি ছবি উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে, শিল্পী তাকে রূপ দিয়েই তৃপ্তি পান। কল্পনা থেকেই সুরের সৃষ্টি সুতরাং সুর স্বকপোলকল্পিত বলেই সুন্দর। শিল্প-সৌন্দর্য বিচারের উপায় কি এ সম্বন্ধে ক্রোচে বলেছেন "শিল্প সমালোচকেরা শিল্প সমালোচনাকালে সূত্রতত্ত্ব সব পাশে সরিয়ে রাখেন এবং প্রত্যক্ষ উপলব্ধি বা প্রতিভান দিয়ে বিচার করার কথা বলে থাকেন।"[৫] ক্রোচের এ মন্তব্যের তাৎপর্য হ'ল এই যে সুরস্রষ্টা যেমন সুরের সম্পূর্ণ ছবিটি একক ভাবে কল্পনায় দেখতে পান, শ্রোতাও তেমনি সুরের পূর্ণচিত্রটিকে একক ভাবে কল্পনায় বা প্রতিভানে উপলব্ধি করে আনন্দ পান। প্রত্যক্ষ উপলব্ধির মাধ্যমেই সংগীতের বিচার, সুরের রূপটিকে বস্তুগত ভাবে বিশ্লেষণ করে. তার বিন্যাসকুশলতা পর্যালোচনা করে সুরের চমৎকারিত্ব যাচাই করা যায় না, সুরটির সামগ্রিক রূপ যে ভাবে মনে প্রতিভাত হয় সেই ভাবেই সুরের বিচার। প্রশ্ন উঠবে, দুটি সুরের তারতম্য বিচারের উপায় কি? এর উত্তর হ'ল প্রতিভান বিষয়টি নির্বিকল্পজ্ঞান, ভাব ও ভাবনা বিরহিত বিশুদ্ধ এক উপলব্ধি অর্থাৎ এক আদর্শ প্রতিরূপ এবং এই আদর্শকে যে সুর যেমন ভাবে মনে জাগিয়ে তুলবে সেই সুর তেমনই মূল্যবান বলে বিবেচিত হবে। বলা বাহুল্য এখানেই কল্পনাবাদের শিল্পবিচার রহস্যপূর্ণ থেকে গেছে। সামগ্রিক উপলব্ধি দিয়ে সংগীতের বিচার করতে হয় এ কথা মেনে নিলেও মান নির্ধারণের জন্য যে আদর্শ প্রতিরূপ বা 'ইনটুইটিভ্ অ্যাব্‌সোলিউট্‌নেস্ অব্ ইমাজিনেশনে'র কথা বলা হয়েছে. শিল্প-জগৎ ছাড়া বাস্তবে যখন অনুরূপ একটি আদর্শ খুঁজে পাওয়া যায় না. তখন শিল্পে বা সংগীতে সেই আদর্শটি কি পরিমাণে বজায় আছে তার যাচাই হবে কি ভাবে?

আরো একটি কথা. শুধুমাত্র ইনটুইশনের মাধ্যমে সংগীতের বিশুদ্ধ বিচার বস্তুতঃই কি সম্ভব? রূপটি ধ্যানধৃত হলেও তা শব্দরূপী বা স্বররূপী —আঙ্গিক সৌষ্ঠব-বিচারের অবকাশ রাখে এবং বিচার বস্তুনির্ভর (অব-জেক্‌টিভ্) না হওয়া পর্যন্ত ভাববাদের মত ব্যক্তিগত রুচির প্রভাবে পড়া বিচিত্র নয়। আসলে শিল্পকর্ম নিছক কল্পনা বা প্রতিভানের সামগ্রী এ কথা

প্রমাণিত হলে তবেই প্রাতিভানিক বিচারের যুক্তি খাটে, কিন্তু আমরা বিশেষ ভাবেই অবহিত যে এই মতবাদের বিরুদ্ধে বক্তব্য হ'ল (রূপকৈবল্যবাদের পক্ষ থেকে) যে শিল্প নির্বিকল্প জ্ঞানের খোরাক নয়, বুদ্ধিকেও উন্মেষিত করে অর্থাৎ সবিকল্প ব্যাপার, তাই শুধুমাত্র কল্পনা বা প্রতিভানে সঙ্গীত তথা শিল্পের বিচার হতে পারে না।

রূপকৈবল্যবাদ—এরপর আমরা নিরপেক্ষবাদের বিশিষ্ট মতবাদ রূপকৈবল্য-বাদ অনুযায়ী সঙ্গীতের বিচার কি হতে পারে তার আলোচনা করবো। এই পদ্ধতির কাজ হল, সঙ্গীতের গঠনগত রূপটি যে বৈশিষ্ট্যে সুন্দর বলে প্রতীত হয় সেই বৈশিষ্ট্যটি কোনো সুরে বা গানে কি পরিমাণে উপস্থিত তারই আধারে তাদের মূল্য নিরূপণ করা। এই ধরণের বিচার বস্তুনিষ্ঠ বা অবজেক্‌টিভ্‌। বিশিষ্ট রূপবাদী এডুয়ার্ড হ্যানস্লিক সঙ্গীতের সৌন্দর্য বিশ্লেষণ প্রসঙ্গে বলেছেন যে, কোনো সুর-রচনার বিশেষ ফলশ্রুতিকে 'অনির্বচনীয় রহস্যময় প্রহেলিকা' মনে করলে চলবে না—একে বুঝতে হবে বিশেষভাবে সমন্বিত স্বরোপাদানের অবধারিত পরিণাম বলে।৬ সুতরাং কোনো সুর বা রাগের সামগ্রিক রূপটি কোন্‌ বৈশিষ্ট্যে আকর্ষণীয় হয়ে উঠছে নিশ্চয়ই বস্তুগতভাবে বিশ্লেষণে পাবার কথা। যাই হোক্‌ এই মতবাদীরা সুর বা রাগের বিচার গঠন-বৈশিষ্ট্যের আধারেই করে থাকেন। তবে গঠন-বৈশিষ্ট্য বিচারেরও একটি মানদণ্ড থাকার কথা—এই মতবাদীদের মতে সেই মানদণ্ডটি কি সে সম্বন্ধে আলোচনার আগে আমরা রাগালাপ ও গায়কী প্রসঙ্গটি তুলতে চাই।

রাগ-সম্প্রসারণ সম্বন্ধে এই মতবাদীদের দৃষ্টিভঙ্গি হ'ল রাগবিস্তারে গায়কের সৃজনীশক্তির তথা কণ্ঠনৈপুণ্যের বিলক্ষণ পরিচয় থেকে যায়। উল্লেখ্য যে ধ্রুপদ, খেয়াল ও যন্ত্রসঙ্গীতে রাগ-রূপায়ণ ভিন্ন ভিন্ন রীতিতে সম্পাদিত হলেও বিশেষ একটি পদ্ধতি প্রত্যেকটির মধ্যে অনুসৃত হয়। রাগবিন্যাসের এক একটি স্তর পরস্পর সুসম্বদ্ধ হয়ে অবিচ্ছিন্ন ধারায় ক্রমবর্ধমান গতিবেগের মধ্যে রূপায়িত হয়ে থাকে। ব্যাপক পরিধির মধ্যে বহু বিচিত্র স্বরযোজনায় ও ছন্দবিন্যাসে এবং নানা অলঙ্কারের সমন্বয়ে গতিময় রাগরূপের সম্পূর্ণতা। রাগসঙ্গীত পরিবেশনের যে রীতি প্রচলিত তাতে বিলম্বিতেই হোক্‌ বা দ্রুতেই হোক্‌ গায়ককে ব্যাপক ক্ষেত্রে নামতেই হয়—অর্থাৎ রাগবিস্তার অপরিহার্য। তবে এ কথার অর্থ এই নয় যে বিস্তারের পরিমাণের উপর গায়কীমূল্য নির্ভর করে। অল্প পরিসরে—পরিমিত স্বর-প্রয়োগেও রাগের সৌন্দর্য প্রকাশ পেতে

পারে। গায়কের সৃজনকর্মের বিচার তার গুণের (কোয়ালিটি) উপর—পরিমাণের (কোয়ান্‌টিটি) উপর নয়, বেশী করলেন কি কম করলেন সে কথা বড় নয়—আকর্ষণীয় কিছু করলেন কিনা?

গায়কী প্রসঙ্গটিও উল্লেখ্য। দেখা যায় সুর যখন কণ্ঠ বা যন্ত্র-উদ্গত হয় তখন তা আবেগের রূপ নিয়ে বসে। ভাববাদীরা যে দৃষ্টিকোণ থেকে সুররচনার তাৎপর্য স্থির করেন তাতে প্রকাশভঙ্গির আবেগাত্মকতার একটি স্পষ্ট অর্থ থেকে যায়, কিন্তু রূপবাদের দিক থেকে এর কি অর্থ বা মূল্য থাকতে পারে, সে প্রশ্ন অতি স্বাভাবিক। এ সম্বন্ধে বক্তব্য হ'ল, রূপবাদীরা কণ্ঠের অভিব্যক্তিকে আবেগরূপে দেখবেন না, দেখবেন ভঙ্গি বা প্যাটার্ণ-রূপে। কণ্ঠের সূক্ষ্ম ভেদবৈচিত্র্য বা কণ্ঠের আন্দোলন তাঁদের দৃষ্টিতে রূপেরই ব্যঞ্জনাস্বরূপ—আবেগের প্রতিচ্ছবি অনুভূত হলেও তা গৌণ। সুতরাং তাঁদের বিচার গায়কীকে বিশিষ্ট ভঙ্গি বা রীতিরূপে ধরে নিয়ে—মূল রচনার তাৎপর্যটি প্রকাশরীতির আধারে কি ভাবে পরিস্ফুট হচ্ছে তার উপরই তাঁরা গায়কীর মূল্য স্থির করেন। যদি গায়কীর মধ্যে শ্রোতার ভাবাবেগ উদ্দীপিত করার চেষ্টা প্রকাশ পায় তাহলে এই মতবাদের দৃষ্টিকোণ থেকে ধরে নিতে হবে গায়ক সুরের মূল উদ্দেশ্য থেকে সরে গেছেন। সুতরাং গায়কীর মূল্য সেখানেই যদি তা রচনার রূপসৌন্দর্যের প্রতি শ্রোতার চেতনাকে উন্মেষিত করতে পারে।

এখন এই মতবাদের আধারে সঙ্গীতের মূল্যায়নের মানদণ্ড কি তা দেখা যাক্। বলাবাহুল্য এই মতবাদও সঙ্গীতের বৈশিষ্ট্য-নির্ধারণে সর্বসম্মত কোনো নীতি অনুসরণ করতে পারেনি। গঠনগত রূপটি কোন্ বৈশিষ্ট্যে সঙ্গীতের চমৎকারিত্ব বাড়িয়ে তোলে এ সম্বন্ধে তাঁরা একমত নন। রূপ-বাদের আলোচনায় আমরা যা লক্ষ্য করেছি তা হ'ল গঠনগত বৈশিষ্ট্য বলতে কেউ সামগ্রিক সৌষম্যের কথা বলেছেন, কেউ বা অভিনবত্বের কথা তুলেছেন অর্থাৎ রূপটি কেবল ঐক্যসম্মত হয়ে উঠলেই চলবে না তাকে নতুন কিছু হয়ে উঠতে হবে।৭ লিওনার্ড বি. মায়ার যে গতীয়বিন্যাস-তত্ত্বের (কাইনেটিক্ সিনট্যাকটিক্ থিওরি) পরিচয় দিয়েছেন, সেই তত্ত্ব সরাসরি 'অভিনব' কথাটিকে গ্রহণ না করলেও—অপ্রত্যাশিত স্বর-পরিণতির সঙ্গে সাঙ্গীতিক চমৎকারিত্বের সম্পর্কটি যেভাবে বিশ্লেষিত হয়েছে তাতে প্রকারান্তরে অভিনবত্বকেই মেনে নেওয়া হয়েছে। সৃজনীপ্রতিভার নিদর্শন-স্বরূপ শিল্পকর্মমাত্রই যে কিছু না কিছু অভিনবত্ব নিয়ে প্রকাশ পায় তা নিঃসন্দেহ, তা সত্ত্বেও অভিনব হয়ে ওঠাই সঙ্গীত বা শিল্পের চরম লক্ষ্য এ

রকম একটি মতকে গ্রহণ করতে গেলে সঙ্গীতের মূল্য-নির্ধারণে কতগুলি সমস্যা এসে পড়ে, এ প্রসঙ্গে সেগুলির আগে উল্লেখ করে নেবো—

প্রথমতঃ রচনার অভিনবত্ব বা মৌলিকত্ব রচনার স্থায়ীধর্ম নয়। পূর্ব-রচনার আধারেই এই বৈশিষ্ট্যের প্রকাশ, সৃষ্টিমাত্রই যেহেতু অভিনব সেহেতু পরবর্তী রচনার আবির্ভাবের সঙ্গে সঙ্গে তা আর অভিনব থাকে না, ফলে তার মূল্য খর্বিত হয়ে পড়ার সম্ভাবনা থেকে যায়।

দ্বিতীয়তঃ দুটি সুন্দর রচনার মূল্য—কোনটি বেশী মৌলিক ঠিক এই আধারে নির্ধারিত হতে পারে না। দরবারী কানাড়া ও মালকৌশের তুলনা-মূলক বিচার এই মানদণ্ডের আধারে সম্ভব নয়।

তৃতীয়তঃ সঙ্গীতের মূল্যবিচারে অভিনবত্বের উপর জোর দিতে গেলে ঐতিহ্যবিরুদ্ধ সৃষ্টি অধিকতর মূল্যবান হয়ে ওঠে।

এ কথা মনে করলে সম্ভবতঃ ভুলই হবে যে শিল্পীরা উদ্দেশ্য প্রণোদিত হয়ে অভিনব কিছু সৃষ্টি করেন—তাঁরা সৃষ্টি করেন, ফলটি হয়ে ওঠে অভিনব। ৮

অন্য যে মতটি গতানুগতিকতা লঙ্ঘন তথা অনিশ্চয়তা উদ্ভবের সঙ্গে সাঙ্গীতিক চমৎকারিত্বকে সম্পর্কিত করেছে—সেই মতের আধারে সঙ্গীতের মূল্যায়নের সমস্যা হ'ল, সঙ্গীতের মূল্যটি একটি ক্ষণস্থায়ী সম্পদে পরিণত হয়। গানের পুনরাবৃত্তি সম্ভাব্য পরিণতি সম্বন্ধে শ্রোতার মনের অনিশ্চয়তাকে দূরীভূত করতে বাধ্য এবং যত পরিচিত তত গতানুগতিক এবং ততই সৌন্দর্যের অবক্ষয় বা মূল্যের অবনয়ন—এ রকম ব্যাপার হয়ে দাঁড়ায়। বোধ করি এমন একটি মানদণ্ড সর্বজনগ্রাহ্য হতে পারে না। বারবার শোনার ফলে গানটি মনের কাছে একঘেঁয়ে হয়ে উঠতে পারে তা বলে আমরা কি বলতে পারি গানটি স্বরূপে মূল্য হারায়?

আমরা জানি আর একটি মত 'জৈবিক ঐক্য'কে রূপসৌন্দর্যের বিলক্ষণ ধর্ম বলে গণ্য করেছে। এ কথা অনস্বীকার্য যে এমন একটি বৈশিষ্ট্য সুন্দর রূপের একটি নির্দিষ্ট মানদণ্ডরূপে গণ্য হবার মত। এই মত এই কথাই বলতে চায়, রূপটি কি পরিমাণে দৃঢ়বদ্ধ (কম্প্যাক্ট) হয়ে উঠতে পেরেছে তার উপরই তার চমৎকারিত্ব নির্ভর করছে। ৯ রূপকৈবল্যবাদের অন্যান্য মত অপেক্ষা এই মতটি বেশী নির্ভরযোগ্য হলেও সমস্যা এই মতেরও রয়ে গেছে —সমস্যা হ'ল, জৈবিক রূপের বৈশিষ্ট্যকে কোনো একটি বিশেষ রূপকর্মে বা সঙ্গীত-রচনায় ঠিক মত বোঝানো দুরূহ। ১০ দ্বিতীয়তঃ দুটি রচনার মধ্যে দৃঢ়বদ্ধভাবটি সমানভাবে থাকা সত্ত্বেও যে গুণগত পার্থক্য অনুভূত হয় তা

কি কারণে, এই মতবাদ তার কোনো সুস্পষ্ট ব্যাখ্যা দিতে পারে না। কাজেই মূল্য-বিচারের সুনির্দিষ্ট মানদণ্ড পাওয়ার সমস্যা থেকে যায়।

সমালোচনার বিভিন্ন পদ্ধতি নিয়ে আলোচনার শেষ এখানেই। মনে রাখা দরকার সঙ্গীত-সমালোচনায় যে কোনো একটি পদ্ধতিকেই অনুসরণ করা প্রশস্ত। নিয়মসম্মত বিচার হ'ল তাই, যা একটি নির্দিষ্ট পথে এগিয়ে চলে। তবে আমরা সঙ্গীত তথা শিল্পের বিচারে রূপবাদকেই অধিকতর নির্ভরযোগ্য মত বলে মনে করি।

এ পর্যন্ত আমরা সঙ্গীত-সমালোচনার আলোচনায় নানা প্রকার গীতি-রূপের বিচার-পদ্ধতি নিয়ে কোনো মন্তব্য করি নি—বিস্তারিত কিছু না বলে এইটুকু বললেই যথেষ্ট হবে যে সঙ্গীতের নানা জাতি ও প্রজাতির বৈশিষ্ট্য-সমালোচনার দিক রয়ে গেছে,—কণ্ঠ ও যন্ত্রসঙ্গীত এবং কণ্ঠ ও যন্ত্রের অন্তর্গত যে সমস্ত গীতিরূপ বা বাদ্যরূপ আছে সঙ্গীতের মূল বৈশিষ্ট্যের আধারে সেগুলির নিজস্ব বৈশিষ্ট্য-বিচার—বিচারের একটি অপরিহার্য অঙ্গ। বাণীবন্ধ সঙ্গীতে কথার সঙ্গে সুর-সমন্বয়ের তাৎপর্যের বিষয়টিও অবশ্যই বিচারের অপেক্ষা রাখে। তবে আমরা সে সম্বন্ধে কোনো মন্তব্য করতে চাই না, কারণ বিশুদ্ধ সঙ্গীতই আমাদের আলোচ্য বিষয়।

সঙ্গীত-সমালোচনা সম্বন্ধে বক্তব্যকে দীর্ঘায়িত না করে শেষ একটি কথা বলে আমরা বক্তব্যের ছেদ টানবো। এত কথা বলার পর এ ধারণা গড়ে ওঠা অসম্ভব নয় যে বড় সমালোচক হওয়ার একমাত্র উপায় হ'ল সমালোচনা তত্ত্বে তথা শিল্পতত্ত্বে অধিকার লাভ করা। জানা দরকার যে শুধু সূত্র জেনে শিল্প-সমালোচক হওয়া যায় না বা সূত্র ধরে ধরে শিল্পের বিচার চলে না। সমালোচককে অবশ্যই রসগ্রাহী হতে হবে, শিল্পসম্ভোগে সমর্থ বা 'অধিকারী' হ'তে হবে। বিচারকালে সূত্রতত্ত্ব থাকবে আড়ালে এবং রসবৈদগ্ধের মাধ্যমে শিল্পকর্মের বৈশিষ্ট্য বুঝতে হবে। সঙ্গীতেব উপভোগ্যতা বস্তুতঃ সুরের বিন্যাস-সৌষ্ঠবের উপভোগ্যতা, সুতরাং সমালোচক যদি সুরের সেই সৌন্দর্য উপভোগে সমর্থ না হন অথবা তত্ত্ব-সচেতন মন যদি রসপ্রতীতিতে বিঘ্ন ঘটায় তবে তিনি যথার্থ সমালোচনায় ব্যর্থ হবেন। কোনো এক বিশিষ্ট সমালোচক একটি দামী কথা বলেছেন, সবশেষে তার উল্লেখ করতে চাই—"তিন ধরনের বিচারক দেখতে পাওয়া যায়, এঁদের মধ্যে প্রথমটি হলেন—যাঁরা কোনো নিয়ম মানেন না, কিন্তু মন্তব্য করেন পুরোপুরি সহজাত রুচি ও অনুভূতি দিয়ে। দ্বিতীয় দলে তাঁরাই পড়েন যাঁরা নিয়ম মানেন এবং নিয়ম অনুসারেই বিচার করেন এবং তৃতীয় দলের হলেন তাঁরাই, যাঁরা জানেন কিন্তু

সমস্ত নিয়মের ঊর্ধ্বে। এই শেষোক্ত বিচারকদেরই সন্তোষবিধানে প্রয়াসী হও। এঁদের পর রয়েছেন স্বভাব-বিচারকেরা এবং সবসময় উপেক্ষা কর সেই মতগুলি যা নিয়মের দ্বারা গঠিত।"১১

সুতরাং সমালোচককে শুধু তত্ত্বজ্ঞানী হলে চলবে না, রসবোদ্ধা হতে হবে। রসবোধ ও জ্ঞানের সমন্বয় ঘটলে তবেই প্রকৃত সমালোচনার যোগ্যতা আসে।

উৎসনির্দেশ ॥ প্রসঙ্গ ব্যাখ্যা

সঙ্গীতে অনুকৃতিবাদ

১ "Imitation, then, is far from the truth."

—রিপাব্লিক, দশম অধ্যায়—৫৯৮। এই অধ্যায়ে প্লেটো বিষয়টিকে পালঙ্কের উদাহরণ দিয়ে বুঝিয়েছেন—পালঙ্ক তিন প্রকারের, এক ঈশ্বরের তৈরী আদর্শ রূপ আর এক মিস্ত্রীর তৈরী -যা সত্য নয় প্রতিভাসমাত্র আর এক শিল্পীর তৈরী—যা প্রতিভাসের অনুকরণ। প্লেটোর কাছে কারুশিল্প অর্থাৎ ব্যবহার্যবস্তু শিল্প বলে বিবেচিত হয়নি কারণ তা প্রতিভাসই মাত্র, প্রতিভাসের অনুকরণ নয়।

২ "In the Phaedrus, Plato recognizes the inspiration of poetry as a kind of divine madness, but he gives the poet an inferior status in the hierarchy of seers."

—টুওয়ার্ডস্ এ থিওরি অব্ ইমাজিনেশন্—এস্, সি, সেনগুপ্ত, পৃঃ ৬

৩ বেনেদেত্তো ক্রোচের ভাষায় প্লেটোর উক্ত ধারণা—"Art does not belong to the lofty and rational region of the soul but to the sensual....it can serve only sensual pleasure.." (এস্থেটিক্, পৃঃ ১৫৯)—তবে প্লেটোর শিল্প-ধারণা সম্বন্ধে ক্রোচের অভিমত হ'ল "It was correctly observed by him that imitation stops at natural things, at the image and does not reach the concept, logical truth of which poets and painters are altogether ignorant. But his error consisted in believing that there is no other form of truth below the intellectual." (এস্থেটিক্, পৃঃ ১৫৯)—অর্থাৎ অনুকরণ যেহেতু প্রাকৃত বিষয়ের, সেহেতু তা বিশেষের বা প্রতিরূপের মধ্যেই সীমিত, সংজ্ঞা (কন্সেপ্ট) বা সামান্যের স্তরে গিয়ে পৌঁছয় না অর্থাৎ নৈয়ায়িক সত্য নিয়ে শিল্প কারবার করে না—প্লেটোর এই চিন্তাকে ক্রোচে সমর্থন করলেও এ কথা মানেন নি যে নৈয়ায়িক সত্য ছাড়া আর কোনো সত্য নেই। ক্রোচের মতে শিল্পও সত্য, সংজ্ঞা বা সামান্য রচনা না করলেও তা জ্ঞানবিশেষ।

৪ "Such sounds as are pure and smooth and yeild a single pure tone are not beautiful relatively to anything else, but in their own proper nature."

—ফিলেবাস—৫১বি

৫ "I do not intend by beauty of shapes what most people would expect such as that of living creatures or pictures. but for the purpose of my argument, I mean straight lines and curves....for I mean these are not beautiful relatively like other things, but always and naturally and absolutely...."

—ফিলেবাস—৫১

৬ সঙ্গীত যে ভাব-প্রকাশক নিম্নোক্ত কথোপকথনে তা স্পষ্ট—"'What are the wailful modes?'

'Mixed Lydian and Hyperlydian and some other similar ones....'

'Then, my friend, shall we use those for men who are warriors?'

'By no means,' he said, 'you seem to have Dorian and Phrygian left'." —(রিপাব্লিক ৩৯৮)। ছন্দ প্রসঙ্গে প্লেটোর উক্তি—I fancy that I have heard him using the expressions 'warlike', 'complex', 'dactyle', and 'heroic' of a rhythm.—(রিপাব্লিক--৪০০)

সঙ্গীতের মোড্গুলিকে প্লেটো যে অনুকরণ-অর্থে ধরেছিলেন তার পরিচয় নিম্নোক্ত মন্তব্যে—"Leave us the mode which will fittingly imitate the tones and accents of a man who is brave in battle and in every difficult and dangerous task...another shall imitate a man in the actions of peace.. " —(রিপাব্লিক—৩৯৯)

৭ "Is not musical education of paramount importance for those reasons, because rhythm and harmony enter most powerfully into the innermost part of the soul.."

—(রিপাব্লিক—৪০১)

৮ 'অ্যারিস্টট্লের পোয়েটিক্স্ ও সাহিত্যতত্ত্ব'—ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য, দ্রষ্টব্য পোয়েটিক্স্ ৪ এর অনুবাদ-অংশ, পৃঃ ৭০

৯ ঐ—পৃঃ ৭১

১০ "The poet being an imitator, like a painter or any other artist, must of necessity imitate one of three objects—things as they were or are, things as they are said or thought to be or things as they ought to be."

—(পোয়েটিক্স্-১৫)—দ্রষ্টব্য অ্যারিস্টট্ল্স্ থিওরি অব্ পোয়েট্রি অ্যান্ড ফাইন আর্ট্—এস্, এইচ্, বুচার, পৃঃ ৯৭

অন্যভাবেও এই মতটিকে পাওয়া যায়—

"It is not the function of the poet to relate what has happened but what may happen."

(পোয়েটিক্স্-৯) দ্রষ্টব্য—ঐ, পৃঃ ৩৫

১১ অবশ্য একমাত্র অ্যারিস্টট্ল্ এসেই যে অনুকরণের সীমাকে প্রসারিত করলেন তা বলা যায় না, এর আগে প্লেটোর মুখ থেকেও এই ধরণের কথা শুনতে পাই, রিপাব্লিকের এক জায়গায় বলেছেন—"Do you think any less well of an artist who has painted a pattern of what the most beautiful man would be like, with everything correct in the composition, because he cannot prove that such a man might possibly exist?" (রিপাব্লিক ৪৭২)—সুতরাং এ দৃষ্টিভঙ্গি অনুকরণকে নিছক অনুকরণরূপে দেখার দৃষ্টিভঙ্গি নয়। তবে একথা অবশ্যই বলা যায় অনুকরণের ব্যাপক অর্থটি অ্যারিস্টট্লের আলোচনায় স্পষ্ট হতে পেরেছে।

১২ অ্যারিস্টট্‌লের অনুকরণ তথা সামান্যের অনুকরণ সম্বন্ধে ডঃ এস, সি, সেনগুপ্তের ব্যাখ্যা হ'ল—

"Mimesis presents before us a world of universals which appeal to our sense of wonder not merely because the events are strange but also because even the most surprising turn of fortune is governed by law. Borrowing Aristotle's phraseology used in another context we may say that by transforming singulars into universals, poetry and the fine arts partly follow nature and partly complete what nature cannot bring to a finish."

—অ্যান্ ইন্‌ট্রোডাক্‌শন্ টু অ্যারিস্টট্‌ল্‌স্ পোয়েটিক্‌স্, পৃঃ ১৯—২০

১৩ "'To imitate nature' in the popular acceptation of the phrase, is not for Aristotle the function of fine art. The actual objects of aesthetic imitation are threefold character, emotion and action."

—অ্যারিস্টট্‌ল্‌স্ থিওরি অব্ পোয়েট্রি অ্যাণ্ড ফাইন্ আর্ট, পৃঃ ১২২

১৪ "For even dancing imitates character, emotion and action.."

—ঐ (পোয়েটিক্‌স্—১ এর অনুবাদ-অংশ), পৃঃ ৯

১৫ "By 'character' are meant the characteristic moral qualities, the permanent dispositions of the mind....'emotion' are ..the passing moods of feeling, 'action' are actions in their proper and inward sense."

—ঐ, পৃঃ ১২৩

১৬ "Here lies the explanation of the somewhat startling phrase used in the Poetics ch ii, that 'men in action' are the objects imitated by the fine arts."

—ঐ, পৃঃ ১২৩

১৭ "The music of the flute and of the lyre in most of their forms, are all in their general conception modes of imitation."

—ঐ (পোয়েটিক্‌স্ ১ এর অনুবাদ-অংশ), পৃঃ ৭

১৮ "For as there are persons who, by conscious art or mere habit, imitate and represent various objects through the medium of colour and form....Thus in the music of the flute and of the lyre 'harmony' and rhythm alone are employed."

—ঐ (অনুবাদ-অংশ), পৃঃ ৭ ও পৃঃ ৯

১৯ "Even in mere melodies there is an imitation of character."

—পলিটিক্‌স্—৮[৫]—বি. জোয়েটের অনুবাদ 'অ্যারিস্টট্‌ল্‌স্ পলিটিক্‌স্', পৃঃ ৩১৩

২০ "We accept the division of melodies proposed by certain philosophers into ethical melodies, melodies of action and passionate or inspiring melodies...."

—পলিটিক্‌স্ ৮[৭]—ঐ, পৃঃ ৩১৪

অথবা জে, এ, সিন্‌ক্লেয়ারের অনুবাদ অনুযায়ী

"We accept the classification of melodies as given by some educationalists—ethical, active and emotional."—অ্যারিস্টট্‌ল্‌ দি পলিটিক্‌স্‌, পৃঃ ৩১৩।

২১ "Some of them make men sad and grave like the so-called Mixolydian....the Phrygian inspires enthusiasm."—জোয়েটের অনুবাদ, পৃঃ ৩১০। সিন্‌ক্লেয়ারের অনুবাদ অনুযায়ী—"men are inclined to be mournful or tense when they listen to that which is called Mixo-Lydian...the Phrygian makes men greatly excited."—পৃঃ ৩০৯

২২ "Rhythm and melody supply imitations of anger and gentleness and also of courage and temperance and of virtues and vices in general, which hardly fall short of the actual affections as we know from our own experience....The habit of feeling pleasure or pain at mere representations is not far removed from the same feeling about realities."

—পলিটিক্‌স্‌ ৮[৫]—জোয়েটের অনুবাদ, পৃঃ ৩০৯

২৩ "Why do rhythms and melodies which are composed of sound, resemble the feelings, while this is not the case for tastes, colours or smells? Can it be because they are motions as actions are also motions?"

—প্রব্লেম ২৯—হারমান হেল্‌ম্‌হোলৎসের 'অন্‌ দি সেন্‌সেশন্‌স্‌ অব্‌ টোন্‌' গ্রন্থের ২৫১ পৃষ্ঠা থেকে উদ্ধৃত।

২৪ "Why is sound the only sensation which excites the feeling? Even melody without words has feeling. But this is not the case for colour or smell or taste. Is it because they have none of the motion which sound excites in us? For the others excite motion; thus colour moves the eye. But we feel the motion which follows sound. And this is alike. in rhythm and alteration in pitch, but not in united sounds. Sounding notes together does not excite feeling...Now these motions stimulate action and this action is the sign of feeling."

—প্রব্লেম ২৭—হারমান হেল্‌ম্‌হোলৎসের 'অন্‌ দি সেন্‌সেশন্‌স্‌ অব্‌ টোন'এর ২৫১ পৃষ্ঠার পাদটীকা থেকে উদ্ধৃত।

২৫ এস্‌, এইচ্‌, বুচারের ভাষায়—

Each single note is felt as an inward agitations. The regular succession of musical sounds, governed by the laws of melody and rhythm are allied to those 'actions' or outward activities which are the expression of a mental state.

—অ্যারিস্টট্‌ল্‌স্‌ থিওরি অব্‌ পোয়েট্রি অ্যাণ্ড ফাইন্‌ আর্ট, পৃঃ ১৩২

২৬ এ সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনা ভাববাদের অধ্যায়ে দ্রষ্টব্য।

২৭ বাঁশী বা ফ্রিজিয়ান্ মোড্ সম্বন্ধে অ্যারিস্টট্‌লের যে মন্তব্য—

"..for the Phrygian is to the modes what the flute is to the musical instruments—both of them are exciting and emotional."

—(পলিটিক্স্ ৮[৭]—বি, জোয়েটের অনুবাদ, পৃঃ ৩১৬)—এ মন্তব্য আমাদের মতে অনুকৃতিবাদের আদর্শানুগ নয়। কোনো যন্ত্রের সুর বা সঙ্গীতের কোনো রূপ ভাবোত্তেজক বলে অনুভূত হ'লে এ কথাই অনুমেয় যে, অনুকরণের যে কাজ—প্রত্যক্ষকারীর মনে বিষয়ের প্রতিরূপ (ইমেজ) গড়ে তোলা—তা ব্যাহত হচ্ছে; কারণ যা তাঁর ভাবের উদ্দীপক তা বিষয়ের সঙ্গে বিষয়ীর মানসিক দূরত্ব গড়ে তুলতে পাবে না এবং মানসিক দূরত্ব যেখানে নেই সেখানে বিষয়ভাবনাও নেই, সুতরাং সাঙ্গীতিক রূপটি সেক্ষেত্রে নিছক উদ্দীপকরূপেই কার্যকরী হচ্ছে, অনুকৃতিরূপে নয়।

২৮ "Even in mere melodies there is an imitation of character."

২৯ "Music has a power of forming the character."—ঐ, পৃঃ ৩১০ অথবা "....may it not have also some influence over character and the soul?" —ঐ, পৃঃ ৩০৯

৩০ দ্রষ্টব্য ২২নং পাদটীকা

৩১ "No other sense, such as taste or touch, has any resemblance to moral qualities."

—ঐ, পৃঃ ৩১০

৩২ চরিত্রের অনুকরণ প্রসঙ্গে এস্, এইচ্, বুচারের অভিমতটিও লক্ষ্য করা যেতে পারে—

"A partial explanation of the prevalence of such a view is to be found in the dependent position which music occupied among the Greeks. It was one of the accessories of poetry, to which it was strictly subordinate and consisted of comparatively simple strains. Much of its meaning was derived from the associations it called up and from the emotional atmosphere which surrounded it."

—অ্যারিস্টট্‌ল্‌স্ থিওরি অব্ পোয়েট্রি অ্যান্ড ফাইন্ আর্ট, পৃঃ ১৩০

৩৩ "Some of them (musical modes) ..produce a moderate and settled temper which appears to be the peculiar effect of the Dorian."

—পলিটিক্স্ ৮[৫]—বি, জোয়েটের অনুবাদ, পৃঃ ৩১০ অথবা অন্যত্র

"Dorian music is the gravest and manliest."

—পলিটিক্স্ ৮[৭]—ঐ, পৃঃ ৩১৬

৩৪ "Why do the other tones sound badly when the tone of the middle string is altered? But if the tone of the middle string remains, and one of others is altered, the altered one alone is spoiled? Is it because that all are tuned and have a certain relation to the tone of the middle string?" প্রব্লেম ১৯—দ্রষ্টব্য হারমান হেল্‌ম্‌হোলৎসের 'অন্ দি সেনসেশন্‌স্ অব্ টোন্', পৃঃ ২৪১

৩৫ এমন একটি অভিমত ডঃ সুরেন্দ্রনাথ দাশগুপ্তের কাছ থেকে পাই—'গ্রীক্‌শিল্পে ভাস্করের প্রধান উদ্দেশ্যই ছিল এই যে তিনি কেমন করিয়া কঠিন পাথরকে কাটিয়া কাটিয়া একটি মানুষের হুবহু সাদৃশ্য তাহার মধ্যে ফুটাইয়া তুলিবেন; কিন্তু ভারতীয় ভাস্করের প্রধান দৃষ্টি ছিল এইখানে যে তিনি কেমন করিয়া একটি ধ্যানগৃহীত জীবন্ত ভাবকে রূপ দিবেন।"—ভারতীয় প্রাচীন চিত্রকলা, পৃঃ ১১

৩৬ "Connotations are the result of the associations made between some aspect of the musical organization and extramusical experience."

—ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ২৫৮। আলোচনা প্রসঙ্গে শ্রীযুক্ত মায়ার সঙ্গীতের ভাবানুষঙ্গকে সাদৃশ্যজনিত ও নৈকট্যজনিত রূপে ব্যাখ্যা দিয়েছেন। দ্রষ্টব্য ঐ গ্রন্থের কনোটেশন্ পরিচ্ছেদ, পৃঃ ২৫৮—২৬৬

৩৭ রবীন্দ্রনাথ এক জায়গায় বলেছেন, "আমাদের গুণীরা ভৈরোঁতে টোড়িতে সুর বাঁধিয়া বলিলেন, ইহা সকালবেলাকার গান। কিন্তু তাহার মধ্যে সকালবেলার নবজাগ্রত সংসারের নানাবিধ ধ্বনির কি নকল দেখিতে পাওয়া যায়। কিছুমাত্র না। তবে ভৈরোঁকে টোড়িকে সকালবেলার রাগিণী বলিবার কি মানে হইল। তাহার মানে এই, সকালবেলাকার সমস্ত শব্দ ও নিঃশব্দতার অন্তরের সঙ্গীতটিকে গুণীরা তাঁহাদের অন্তঃকরণ দিয়া শুনিয়াছেন। সকালবেলাকার কোনো বহিরঙ্গের সঙ্গে এই সঙ্গীতকে মিলাইবার চেষ্টা করিতে গেলে সে চেষ্টা ব্যর্থ হইবে।" (পথের সঞ্চয়—অন্তরবাহির) প্রত্যুষের শান্ত-প্রকৃতির মর্মকথা প্রত্যুষ-রাগের শান্ত ভাবব্যঞ্জনায় যে ধ্বনিত হয়ে ওঠে—একথাই রবীন্দ্রনাথ বলতে চেয়েছেন। সঙ্গীতের সঙ্গে বহিঃপ্রকৃতির অন্তর্নিহিত রূপের এমন একটি সঙ্গতি খুঁজে পাওয়া যায়। তবে এই সঙ্গতিই সব নয়, সঙ্গীতের তাৎপর্য গড়ে তোলার মূলে অনুষঙ্গের প্রভাবও বিশেষভাবে রয়ে গেছে অর্থাৎ ভৈরোঁ ও টোড়িকে কখন পাই—প্রত্যুষের সঙ্গীতে, এই নিত্যনিয়মিত পাওয়ার মধ্যে দিয়েই এবং অন্তর্নিহিত ভাবসঙ্গতির মাধ্যমে রাগগুলি প্রত্যুষের প্রতিচ্ছবি হয়ে ওঠে। এমনও রাগ থাকতে পারে যার মধ্যে প্রকৃতির ভাবসঙ্গতি খুঁজে পাওয়া দুরূহ বা ভাবসঙ্গতি সম্বন্ধে ঐকমত্য বিরল, যেমন রবীন্দ্রনাথ একই রচনায় বলেছেন,—"আমাদের দেশে প্রভাত মধ্যাহ্ন অপরাহ্ন সায়াহ্ন অর্ধরাত্রি ও বর্ষাবসন্তের রাগিণী রচিত হইয়াছে। সে রাগিণীর সবগুলি সকলের কাছে ঠিক লাগিবে কিনা জানিনা। অন্ততঃ আমি সারঙ রাগকে মধ্যাহ্নকালের সুর বলিয়া হৃদয়ের মধ্যে অনুভব করি না।" এমন কোনো রাগ যদি মধ্যাহ্ন বা অপরাহ্ন বা অন্য কোনো সময়ের ভাবানুষঙ্গ বহন করে তবে সময়ের সঙ্গে রাগানুশীলনের নিত্যসম্পর্কই এর কারণ বলে ধরে নিতে পারা যায়।

৩৮ "সঙ্গীতে সুন্দর" (দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্) পৃষ্ঠা ১৫—১৬, বঙ্গানুবাদ—ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য। মূল অংশ মূল গ্রন্থের ১১১ পৃষ্ঠায়।

৩৯ 'দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্'—পৃঃ ১১৪

৪০ "Music does not, for example, present the concept or image of death itself. Rather it connotes that rich realm of experience in which death and darkness, night and cold, winter and sleep and silence are all combined and consolidated into a single connotative complex."—

—ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ২৬৫

সঙ্গীতের এই 'সামান্য' অর্থটি রবীন্দ্রনাথের নিম্নোক্ত উক্তিতে স্পষ্ট—"গানের স্পন্দন আমাদের চিত্তের মধ্যে যে আবেগ জন্মিয়ে দেয়, সে কোনো সাংসারিক ঘটনামূলক আবেগ নয়। তাই মনে হয় সৃষ্টির গভীরতার মধ্যে যে একটি বিশ্বব্যাপী প্রাণকম্পন চলছে, গান শুনে সেইটেরই বেদনাবেগ যেন আমরা চিত্তের মধ্যে অনুভব করি। ভৈরবী যেন সমস্ত সৃষ্টির অন্তরতম বিরহব্যাকুলতা, দেশ-মল্লার যেন অশ্রুগঙ্গোত্রীর কোন্ আদি নির্ঝরের কল-কল্লোল। এতে করে আমাদের চেতনা দেশকালের সীমা পার হয়ে নিজের চঞ্চল প্রাণধারাকে বিরাটের মধ্যে উপলব্ধি করে।" (ছন্দের অর্থ—সঙ্গীতচিন্তা পৃঃ ২২৮) অর্থাৎ বিশ্ব-সৃষ্টির গতিময় সত্তা যেন সঙ্গীতে প্রতিধ্বনিত।

সঙ্গীতে ভাববাদ

১ "For Dubos there is no criterion of art save feeling which **he calls** a 'Sixieme Sens'...."—পৃঃ ১৯৬

২ "....poetical sentences....are formed by the sense of passions and affections."

—ক্রোচের 'এস্থেটিক্' থেকে গৃহীত—পৃঃ ২২১

৩ "It is more poetical to rouse the passions than to create mere imagery."

—ই, এফ, ক্যারিটের 'ফিলজফিস্ অব্ বিউটি' থেকে সংগৃহীত—পৃঃ ৮০

৪ ই, এফ, ক্যারিটের 'ফিলজফিস্ অব্ বিউটি' থেকে সংগৃহীত, দ্রষ্টব্য পৃঃ ১০৫

৫ দ্রষ্টব্য ই, এফ, ক্যারিটের 'ফিলজফিস্ অব্ বিউটি'—পৃঃ ১৬৩ ও ১৭৪

৬ এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্—পৃঃ ১৪১ (ইউজেন ভেরোঁর [Eugene Veron] L'Esthetique গ্রন্থের রচনাকাল ১৮৮২ খৃঃ অঃ)

৭ ইউজেন ভেরোঁর বক্তব্যের সঙ্গে সঙ্গীত সম্বন্ধে হার্বার্ট স্পেন্সারের বক্তব্যের সঙ্গতি রয়ে গেছে, নিম্নোক্ত অভিমতটি লক্ষণীয়—

"Just as there has silently grown up a language of ideas, which now enables us to convey with precision the most subtle and complicated thoughts, so there is still silently growing up a language of feelings, which..we may expect will ultimately enable men vividly and completely to impress on each other the emotions which they experience from moment to moment."

—এসেজ্ : সায়েন্টিফিক্, পলিটিক্যাল্, অ্যান্ড স্পেকুলেটিভ্ (১৮৯১ খৃঃ অঃ), পৃঃ ৪২৫—৪২৬

৮ হোয়াট্ ইজ্ আর্ট—পৃঃ ১২০

৯ "If only the spectators and auditors are infected by the feeling which the author has felt it is art."

—হোয়াট্ ইজ্ আর্ট্, পৃঃ ১২২

১০ Beauty is "that which has characteristic and individual expressiveness for sense-perception or imagination... "

—এ হিস্ট্রি অব্ এস্থেটিক্, পৃঃ ৪

১১ "Feeling expressed for expressions' sake."

—ই, এফ, ক্যারিটের 'দি ফিলজফিস্ অব্ বিউটি' থেকে সংগৃহীত, পৃঃ ১৯১

১২ "What the artist is trying to do is to express a given emotion."

—পৃঃ ১০৯

১৩ ক্রোচের 'এস্থেটিক্ ও এসেন্স অফ্ এস্থেটিক্' (বঙ্গানুবাদ) ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য —পৃঃ ১২৫

১৪ "Even melody without word has feeling."

প্রব্লেম্—১৯

১৫ ই, এফ, ক্যারিটের 'দি ফিলজফিস্ অব্ বিউটি' থেকে সংগৃহীত-পৃঃ ১৭৪

১৬ ধ্বন্যালোক ও লোচন (অনুবাদ)—শ্রীসুবোধচন্দ্র সেনগুপ্ত ও শ্রীকালীপদ ভট্টাচার্য —পৃঃ ২৬৯

১৭ ঐ পৃঃ ২৭১

১৮ ঐ পৃঃ ২৮৭

১৯ ঐ পৃঃ ২৭০

২০ দু-একটি প্রাচীন উদাহরণই এক্ষেত্রে যথেষ্ট—মতঙ্গের উক্তি অনুযায়ী ষাড়জী ও আর্ষভী জাতিরাগে বীর, রৌদ্র ও অদ্ভুতরস, গান্ধারীতে করুণ, ধৈবতীতে বীর, বীভৎস ও ভয়ানক এবং নৈষাদীতে করুণরস প্রযুক্ত। দামোদরকৃত 'সঙ্গীত-দর্পণ' অনুযায়ী—সৈন্ধবী ও বেলাবলী রাগে বীররস, ককুভা ও মেঘ রাগে শৃঙ্গাররস, আশাবরীতে করুণরস, ভূপালীতে শান্তরস প্রযুক্ত, বর্তমান সংস্কার অনুযায়ী ভৈরব শান্তরসাত্মক, মালকৌশ বীর ও বেহাগ করুণরসাত্মক।

২১ "To day we associate the major mode primarily with strength, virility, gaiety and even frivolity, while the minor mode suggests sadness, seriousness and profundity."—পৃঃ ১৮০

২২ "Every additional sharp in the key signature is supposed to add to the brightness and sparkle of the music, while every flat contributes softness, pensiveness and even melancholy."—পৃঃ ১৮২

২৩ দৃষ্টান্তস্বরূপ বলা যেতে পারে যে নাট্যশাস্ত্রে ও সঙ্গীতরত্নাকরে উল্লিখিত আছে যে ষড়জ ও ঋষভে বীর, অদ্ভুত ও রৌদ্ররস, মধ্যম ও পঞ্চমে হাস্য ও শৃঙ্গার, ধৈবতে বীভৎস ও ভয়ানকরসের প্রকাশ হয়।

২৪ জেম্স্ জিন্স্ তাঁর 'সায়েন্স্ অ্যান্ড মিউজিক্' গ্রন্থে (পৃঃ ১৮৪) জন কারুইনের

'স্ট্যান্ডার্ড কোর্স অব্ লেসেন্স্ অ্যান্ড এক্সারসাইজেস্ ইন্ দি টনিক্ সোলফা মেথড্' থেকে বিশেষ বিশেষ ভাব-সম্বন্ধযুক্ত স্বরতালিকা উদ্ধৃত করেছেন—

Do (keynote)—strong, firm; Re—rousing, hopeful; Mi—steady, calm; Fa—desolate, awe-inspiring; So—grand, bright; La—sad, weeping; Ti—piercing, sensitive.

শ্রদ্ধেয় কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'গীত-সূত্রসার' গ্রন্থেও পাশ্চাত্ত্য সঙ্গীততাত্ত্বিকদের অনুসরণে রচিত এই ধরণের একটি স্বরতালিকার উল্লেখ পাওয়া যায় (পৃঃ ৯৪), সা—অচল বা বিশ্রামদায়ক, রে—আশ্বাস বা উৎসাহসূচক, গা—ধীর বা শান্তিপ্রদ, মা—নিরাশ বা ভয়সূচক, পা জমকালো বা পরিষ্কার, ধা—কাদুনে বা শোকসূচক, নি—তীক্ষ্ন বা প্রদর্শক।

২৫ শ্রদ্ধেয় স্বামী প্রজ্ঞানানন্দের অভিমত "নারদীয় শিক্ষায় পাঁচটি শ্রুতির নাম তাদের অন্তর্নিহিত রস ও ভাবের অভিব্যক্তি নিয়ে সার্থক।"—ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস (প্রথম খণ্ড), পৃঃ ৩৩৫

২৬ সঙ্গীতপারিজাত, শ্লোক ৪৯২

২৭ একই অভিমত হার্বার্ট স্পেন্সারেরও—

"..if melody is the soul of music, then expression is the soul of melody—the soul without which it is mechanical and meaningless, what ever may be the merit of its form."—

এসেজ্ ঃ সায়েন্টিফিক্, পলিটিক্যাল্ অ্যান্ড স্পেকুলেটিভ্—হার্বার্ট স্পেন্সার পৃঃ ৪৪৭

২৮ হিন্দুস্থানী সঙ্গীত পদ্ধতি (ক্রমিক পুস্তক মালিকা—৬ষ্ঠ খণ্ড)

সঙ্গীতে আবেগবাদ

১ বেনেদেত্তো ক্রোচে প্রকাশ কথাটির ভিন্ন তাৎপর্য আরোপ করেছেন, তাঁর মতে প্রকাশ বলতে যেমন উপস্থাপনও বোঝায় তেমন প্রতিভানও (ইনটুইশন্) বোঝায়, তাঁর নিজের কথায় "জ্ঞানপ্রক্রিয়ায় প্রকাশন থেকে প্রতিভানকে পৃথক করা অসম্ভব। একটির সঙ্গে অন্যটি যুগপৎ উপস্থিত হয়। কারণ তারা দুই নয় একই ব্যাপার" (ক্রোচের এস্থেটিক ও এসেন্স অফ্ এস্থেটিক্—ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য, পৃঃ ৫৩)। সুতরাং ক্রোচের প্রকাশবাদ স্বতন্ত্র মতবাদ, সেই কারণে প্রকাশবাদ বলতে আমরা ক্রোচের প্রকাশবাদকে ধরিনি—প্রচলিত প্রকাশবাদের কথাই বলেছি।

২ এসেজ্ ঃ সায়েন্টিফিক্, পলিটিক্যাল্ অ্যান্ড স্পেকুলেটিভ্—'দি অরিজিন্ অ্যান্ড ফাংশন্ অব্ মিউজিক্' প্রবন্ধ—পৃঃ ৪০৩

৩ ঐ—পৃঃ ৪০৪

৪ পৃঃ ৭৩

৫ পৃঃ ১৪৮

৬ অন্ দি সেনসেশন্স্ অব্ টোন্, পৃঃ ২৫০

৭ দি বিউটিফুল ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ৭৬

৮ অন্ দি সেনসেশনস্ অব্ টোন্—হারমান হেল্ম্হোলৎস্, পৃঃ ২৫১

৯ এসেজ্ সায়েন্টিফিক্ পলিটিক্যাল্ অ্যান্ড স্পেকুলেটিভ্—'দি অরিজিন্ অ্যান্ড ফাংশন অব্ মিউজিক্' প্রবন্ধ, পৃঃ ৪১৭

১০ ঐ—পৃঃ ৪২০

১১ ঐ—পৃঃ ৪১০

১২ এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্—পৃঃ ১৪৪

১৩ যদিও তাত্ত্বিকেরা মনে করেন আবেগভঙ্গিগুলি আপাতদৃষ্টিতে স্বাভাবিক মনে হলেও শিক্ষায়ত্ত অংশ এই ভঙ্গিগুলির মধ্যে রয়ে গেছে—তবে যেহেতু তাঁদের অভিমত নিত্য ব্যবহারের ফলে ভঙ্গিগুলি সহজ ও স্বতঃক্রিয় হয়ে ওঠে সেই কারণে আমরা প্রসঙ্গতঃ স্বাভাবিক বলেই ধরে নিচ্ছি। দ্রষ্টব্য লিওনার্ড বি, মায়ারের মন্তব্য—

"Much emotional behavior, though habitual and hence seemingly automatic and natural is actually learned."

—ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ১৭

"..designative affective behavior may, through constant use, become habitual and automatic"—ঐ, পৃঃ ২১

১৪ 'সংগীত ও ভাব' প্রবন্ধ—সংগীতচিন্তা, পৃঃ ৬

১৫ পৃঃ ২২৬

১৬ ফিলজফি ইন এ নিউ কি—পৃঃ ২২৬

১৭ "Emotional behavior is a kind of composite gesture..Since music also involves motions ...'musical mood gestures' may be similar to behavioral mood gestures."

—ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ২৬৮

১৮ এসেজ্ ঃ সায়েন্টিফিক্, পলিটিক্যাল্ অ্যান্ড স্পেকুলেটিভ্—'দি অরিজিন্ অ্যান্ড ফাংশন অব্ মিউজিক্' প্রবন্ধ, পৃঃ ৪২০

১৯ ঐ, পৃঃ ৪২২

২০ হার্বার্ট স্পেন্সার সংগীতকে আবেগের আদর্শ ভাষারূপে অভিহিত করলেও বা অন্যত্র আবেগভঙ্গির প্রণালীবদ্ধ রূপ (উপরিউক্ত গ্রন্থের পৃঃ ৪১৩ দ্রষ্টব্য) বলে গণ্য করলেও কিভাবে আবেগাত্মক শব্দ সংগীতে আদর্শায়িত বা প্রণালীবদ্ধ হয়েছে তা তিনি দেখান নি। যে কথা অ্যালবার্ট গেহ্রিং বলেছেন—

"The trouble is that he makes no effort to show whence the systematisation is derived.. " (দি বেসিস্ অব্ মিউজিক্যাল প্লেজার, পৃঃ ৫৪ পাদটীকা)। স্পেন্সারের 'ল্যাঙ্গোয়েজ অব্ সিমপ্যাথেটিক ইন্টারকোর্স' (গ্রন্থের ৪২৫ পৃঃ দ্রষ্টব্য) কথাটি লক্ষ্য করার। আমরা ধরে নেবো ভাষা যেখানে সংকেতমূলক সেখানে ভাবগত একাত্মতা বিঘ্নিত হবে কিন্তু ভাষা যেখানে ভঙ্গিমূলক সেখানেই অর্থাৎ আবেগাত্মক-ভঙ্গির মাধ্যমেই ভাবগত একাত্মতা সম্ভব।

২১ শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গার তাঁর 'ফিলজফি ইন এ নিউ কি' গ্রন্থে ভাবের চিহ্ন (সাইন) বলতে যে অর্থ করেছেন এখানে ভঙ্গিমূলক ভাষা বা জেস্চার ল্যাঙ্গোয়েজকে সেই অর্থেই

আমরা ধরে নিচ্ছি। শ্রীমতী ল্যাঙ্গার গোড়াতে অবশ্য বলে নিয়েছেন, যে কোনো শব্দ বা আচরণভঙ্গি ভাবের চিহ্নও হতে পারে সংকেতও (সিম্বল্) হতে পারে—

"..a significant sound, gesture, thing, event (e.g. a flash, an image) may be either a sign or a symbol." —পৃঃ ৫৭

—তবে পরে ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে যে কথা বলেছেন, সংকেতের তাৎপর্য হ'ল, সংকেত বিষয় সম্বন্ধে ধারণা গড়ে তোলে, কিন্তু চিহ্ন বিষয়ের অস্তিত্বকে অবহিত করায় অথবা প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে (পৃঃ ৬১)। আমরা ভঙ্গিমূলক ভাষাকে শেষের অর্থেই গ্রহণ করেছি অর্থাৎ ভাবের চিহ্ন হিসাবে। হ্যারল্ড ওসবোর্ণ বলেছেন "কথ্য ভাষাও বিশেষভাবে আনন্দ ও উৎসাহদ্যোতক প্রকাশভঙ্গিতে অবশ্য চিহ্ন হিসাবে কার্যকরী হতে পারে, যখন কণ্ঠধ্বনি আবেগময় মনোভাবের চিহ্ন হিসাবে অথবা অন্যের মনে কোনো ধারণা (কন্‌সেপচুয়াল থট্) সৃষ্টির পরিবর্তে যথাযথ প্রতিক্রিয়া জাগানোর জন্য প্রযুক্ত হয়" (এস্থেটিক্‌স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্‌ম্ পৃঃ ৭২)। সুতরাং সঙ্গীত আনন্দবেদনার স্বতঃস্ফূর্ত অভিব্যক্তির সমতুল্য হলে ভাবের চিহ্ন (সাইন)-রূপে কার্যকরী হবে, এ কথাই ধরে নিতে হয়।

২২ দ্রষ্টব্য ১৩ নং পাদটীকা

২৩ আমরা আবেগভঙ্গির বিশ্লেষণে শ্রীযুক্ত লিওনার্ড বি মায়ারের 'ইমোশন অ্যান্ড মিনিং ইন মিউজিক্' গ্রন্থের সাহায্য নিয়েছি। উক্ত গ্রন্থের 'ইমোশন্যাল ডেজিগ্‌নেশন্' পরিচ্ছেদ দ্রষ্টব্য (পৃঃ ২০)।

২৪ দ্রষ্টব্য লিওনার্ড বি, মায়ারের অভিমত—

"Musical designation though probably in some respects natural is like designative behavior, a product of culture and learning."

(ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন মিউজিক্, পৃঃ ২৭৪ পাদটীকা ২৭)।

২৫ ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন মিউজিক্, পৃঃ ৬১

২৬ 'ক্রোচের এস্থেটিক্ ও এসেন্স্ অফ্ এস্থেটিক্' বঙ্গানুবাদ ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য —পৃঃ ১০১—১০২

২৭ ঐ, পৃঃ ১০২

২৮ ক্রোচেকে যদি ভাববাদী বলা হয়, যদি বলা হয় ক্রোচে শেষ পর্যন্ত আবেগবৃত্তিকে স্বীকার করে ফেলেছেন এবং এ কথা বলতে বাধ্য হয়েছেন আবেগের গর্ভেই রূপের জন্ম বা আবেগ ছাড়া রূপ শূন্য (দ্রষ্টব্য, 'ক্রোচের এস্থেটিক্ ও এসেন্স অফ্ এস্থেটিক্' বঙ্গানুবাদ, পৃঃ ২২২ ও ২২৫) তাহলে বলতে হয় ক্রোচে প্রকারান্তরে আবেগবাদকেই মেনে নিয়েছেন।

২৯ 'ক্রোচের এস্থেটিক্ ও এসেন্স অফ্ এস্থেটিক্' (বঙ্গানুবাদ)—পৃঃ ২২৭

৩০ প্রিন্‌সিপ্‌ল্‌স্ অব্ আর্ট্—পৃঃ ১১

৩১ ক্রোচের এস্থেটিক ও এসেন্স অফ্ এস্থেটিক—ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য, পৃঃ ৬৭ ও পৃঃ ১০৩

৩২ প্রিন্‌সিপ্‌ল্‌স্ অব্ লিটারারি ক্রিটিসিজ্‌ম্—পৃঃ ২৬

৩৩ সাহিত্যের সামগ্রী।

৩৪ "It (art) is not the expression of man's emotion by exteral signs,

....it is a means of union among men joining them together in the same feeling."—হোয়াট্ ইজ্ আর্ট, পৃঃ ১২৩

৩৫ ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্—পৃঃ ২১

৩৬ উক্তিটি শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গারের 'ফিলজফি ইন্ এ নিউ কি' গ্রন্থ থেকে সংগৃহীত। (দ্রষ্টব্য উক্ত গ্রন্থের ২১৪ পৃষ্ঠা)

৩৭ আমরা জনতৃপ্তির অনুকূল যে সঙ্গীত তাকে বিকৃত অর্থে ধরছি না, লোকসঙ্গীত অবশ্যই শিল্পগুণ সমন্বিত, আমাদের বলার উদ্দেশ্য নিম্নরুচি চরিতার্থের উদ্দেশ্যে যে সৃষ্টি তা অনাসৃষ্টির নামান্তর।

৩৮ শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গারের 'ফিলজফি ইন্ এ নিউ কি' থেকে উদ্ধৃত—পৃঃ ২২৩

৩৯ প্রিন্সিপ্‌ল্‌স্ অব্ লিটারারি ক্রিটিসিজম্—পৃঃ ২৩

৪০ প্রিন্সিপ্‌ল্‌স্ অব্ লিটারারি ক্রিটিসিজম্—পৃঃ ২৯

৪১ অন্ দি সেনসেশন্‌স্ অব্ টোন—পৃঃ ৩৭১

৪২ "The history of music is that of the development of mastery of design and of the technique of expression".

—'দি ইভলিউশন অব্ দি আর্ট্ অব্ মিউজিক্'—সি. এইচ্, এইচ্, প্যারী, পৃঃ ২

৪৩ "The Laws of emotional catharsis are natural laws, not artistic".

—ফিলজফি ইন্ এ নিউ কি, পৃঃ ২১৬

৪৪ "Sheer Self-expression requires no artistic form."—ঐ, পৃঃ ২১৬

৪৫ "Poetry takes its origin from emotion recollected in tranquility."

—হ্যারল্ড ওসবোর্ণের 'এস্থেটিক্‌স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজম্' থেকে উদ্ধৃত—পৃঃ ১৬২

৪৬ "Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion."—সিলেক্‌টেড্ প্রোজ (ট্র্যাডিশন অ্যান্ড ইনডিভিজুয়াল ট্যালেণ্ট), পৃষ্ঠা ৩০

৪৭ ম্যাক কার্ডি'র মতে—"It is the prevention of the expression of instinct either in behavior or conscious thought th. leads to intense affect."

– সাইকোলজি অব্ ইমোশন্, পৃঃ ৪৭৫ (লিওনার্ড বি, মায়ারের 'ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্' গ্রন্থে উদ্ধৃত—পৃঃ ১৪)। লিওনার্ড বি, মায়ারের মতে—

"Emotion or affect is aroused when a tendency to respond is arrested or inhibited."—ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন মিউজিক্, পৃঃ ১৪

৪৮ হ্যারোল্ড ওসবোর্ণ শিল্পীদের সম্বন্ধে বলেছেন—

"A large portion have had a strong impulse towards 'self expression' in the particular art to which they were inclined. There have been others who have been lazy and who could only be tempted to work by strong inducements."—এস্থেটিক্‌স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজম্, পৃঃ ১৭২

৪৯ জেম্‌স্, এল্, মার্শালের মতে—

"Tone as such has a very powerful emotional influence. It sets up organic conditions which are involved in strong feeling..."

—দ্রষ্টব্য, 'ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন মিউজিক্', পৃঃ ৭৪। এডুয়ার্ড হ্যানস্লিকের মতে—

"....which is presumed to be the subject—the emotional effect—belongs to the physical properties of sound, the greater part of which is governed by physiological laws."

—'দি বিউটিফ্‌ুল ইন্‌ মিউজিক্‌,' পৃঃ ৯২। গ্রীক্‌ দার্শনিক অ্যারিস্টট্‌লের মতে—

"Why is sound the only sensation which excites the feelings? Even melody without word has feeling. But this is not the case for colour or smell or taste. Is it because they have none of the motion which sound excites in us?"

২৭তম প্রব্লেম।

৫০ এস্থেটিক্‌স্‌ অ্যাণ্ড ক্রিটিসিজ্‌ম্‌—পৃঃ ১৬৬

৫১ ফিলজফি ইন্‌ এ নিউ কি—পৃঃ ২১২

"Its somatic influences seem to affect unmusical as well as musical persons and to be, therefore, functions of sound rather than of music."

সংগীতে প্রকাশবাদ

১ এ হিস্‌ট্রি অব্‌ মিউজিক্‌—পৃঃ ১৫

২ দি ইভলিউশন্‌ অব্‌ দি আর্ট্‌ অব্‌ মিউজিক্‌—পৃঃ ২

৩ ফিলজফি ইন্‌ এ নিউ কি—পৃঃ ২১৬

৪ ফিলজফি ইন্‌ এ নিউ কি—পৃঃ ২১৮

৫ বিশেষ বিশেষ ভাব নিয়ে আলোচনা সমগ্রভাবে ভাববাদেরই একটি গুরুত্বপূর্ণ বিষয়। প্রকাশবাদে এই প্রসংগটি উত্থাপিত হলেও অনুকৃতিবাদে ও আবেগবাদে এ আলোচনার অবকাশ আছে। পূর্বোক্ত মত দুটির আলোচনা প্রসংগে মত দুটিব বিশেষ বৈশিষ্ট্য-বিশ্লেষণই অধিকতর প্রাসংগিক বলে বিবেচিত হওয়ায় এ-প্রসংগ উত্থাপিত হয় নি। সংগীতে বিশেষ বিশেষ ভাব-অভিজ্ঞতার পক্ষে ও বিপক্ষে যে সব কথা বলা হয়েছে সেগুলি আগের মত দুটিতেও প্রযোজ্য।

৬ "Connotations are the result of the associations made between some aspect of the musical organization and extramusical experience."—পৃঃ ২৫৮

৭ "Emotional behavior is a kind of composite gesture, a motion whose peculiar qualities are largely defined in terms of energy, direction, tension, continuity and so forth. Since music also involves motions differentiated by the same qualities, 'musical mood gestures' may be similar to behavioral mood gestures. In fact, because moods and sentiments attain their most precise articulation through vocal inflection, it is possible for music to imitate the sounds of emotional behavior with some precision."

—ইমোশন্‌ অ্যাণ্ড মিনিং ইন্‌ মিউজিক্‌, পৃঃ ২৬৮

৮ 'সংগীত ও ভাব' প্রবন্ধ—সংগীতচিন্তা, পৃঃ ৬

৯ "Bach uses an augmented or diminished ninth to symbolize distance

or because of its supposed harshness, the emotions of anger or horror."

—এস্থেটিকস্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজম্—হ্যারল্ড ওসবোর্ণ, পৃঃ ৭২

১০ হ্যারল্ড ওসবোর্ণ প্রকাশবাদের বক্তব্যকে এইভাবে বুঝিয়েছেন—

"....a work of art acts as a symbol of a certain state of mind in the artist who made it in the sense that (a) it has served him as a medium of self-expression for that state of mind and (b) it causes any person who appreciates it correctly to know that state of mind by direct acquaintance."

—এস্থেটিকস্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজম্, পৃঃ ১৪৬

১১ "In fact, it should be truism to say that the construction of a work of art is guided both by the feelings and the intellect."

—দি ল্যাঙ্গোয়েজ্ অব্ মিউজিক্, পৃঃ ৩১

১২ "This is also true of many nonmusical trains of thought; the ideas or images are highly charged with emotion ...But in music it is the logic of sensation and impulse that determines the ultimate validity of the train of thought...." —মিউজিক্যাল্ এক্সপিরিয়েন্স্, পৃঃ ৫৬

১৩ মিউজিক্যাল্ এক্সপিরিয়েন্স্—পৃঃ ৫৮

১৪ লিওনার্ড বি, মায়ারের অভিমতটি লক্ষণীয়—

"Image processes ...are tremendous temptations toward extramusical diversion. For an image, even though originally relevant to particular passage, may itself initiate further image processes. The development and proliferation of these may, however, proceed without reference to the subsequent successions of musical stimuli . The real stimulus is not the progressive unfolding of the musical structure but the subjective content of the listeners' mind."

—ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ২৫৭

১৫ নিম্নোক্ত অভিমতগুলি দ্রষ্টব্য—

"..the affective experience..involves an awareness and cognition of a stimulus situation..." —ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ১৯

"The reaction itself is not sufficient to differentiate the emotion, the character of the situation is involved in this differentiation."

—সি, ল্যান্ডিস্ (উক্ত গ্রন্থের ১৯ পৃষ্ঠায় উদ্ধৃত)।

১৬ উল্লেখ্য যে ধ্রুপদের গানগুলি বেশীর ভাগই দেবস্তুতি ও রাজস্তুতি-বিষয়ক।

১৭ ঠুংরী শৃঙ্গাররসাত্মক তথা বিরহমূলক এবং ভজন ভক্তিমূলক গান অথচ ভৈরবী পিলু প্রভৃতি রাগ উভয় গানেই প্রচলিত এবং উল্লেখ্য কাফি রাগ ঠুংরীতে বিরহের রূপ নিলেও হোরীতে তা মিলনাত্মক হয়ে ওঠে।

১৮ সম্ভবতঃ এই সমস্যার পরিপ্রেক্ষিতেই শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গার উল্লেখ করেছেন

"..philosophers and critics have repeatedly denied the musical symbolization of emotion on the ground that as Paul Moos puts it, 'Pure instrumental music is unable to render even the most ordinary feelings, such as love, loyalty, or anger, unambiguously and distinctly by its own unaided powers'."

—ফিলজফি ইন্ এ নিউ কি, পৃঃ ২৩২

১৯ পাশ্চাত্ত্য সঙ্গীতেও ভাবানুভূতির বৈষম্যের কথা উল্লিখিত হতে দেখা যায়—

"When one man describes a piece of music as 'gay' and another finds the same piece 'melancholy', one calls it 'heroic' and another 'tender'."

—হ্যারল্ড ওস্‌বোর্ণ, দ্রষ্টব্য—এস্থেটিক্‌স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্‌ম্, পৃঃ ১০৫

২০ হ্যারল্ড ওসবোর্ণ বলেছেন—

"..there can be no possible ground for supposing that one man's emotional response in appreciation is a more exact reproduction than another's either in quality or in degree of intensity of the emotional state of the artist's mind."

—এস্থেটিক্‌স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্‌ম্—'বিউটি অ্যাজ এক্সপ্রেশন্'—অধ্যায়, পৃঃ ১৬৯

২১ রস সম্বন্ধে ভারতীয় রসবাদের যে ধারণা 'রসনা চ বোধরূপা' তার সঙ্গে সঙ্গতি লক্ষণীয়।

২২ 'ফিলজফি ইন্ এ নিউ কি' গ্রন্থের ২২২ পৃষ্ঠার অংশ-বিশেষের বক্তব্য। মূল ইংরেজি মন্তব্যের দু-একটি উদ্ধৃত করা যেতে পারে—

"Music is not self-expression but formulation and representation of emotion, moods, mental tensions and resolutions—a 'logical picture' of sentient, responsive life, a source of insight, not a plea for sympathy.. Its subject-matter is the same as that of 'self-expression' and its symbols may even be borrowed, upon occasion, from the realm of expressive symptoms; yet the borrowed suggestive elements are formalized and the subject-matter 'distanced' in an artistic perspective."

২৩ সঙ্গীতচিন্তা—পৃঃ ২২৭

২৪ এই ধারণার প্রতিচ্ছবি রোজার সেশন্‌স্ এর ব্যাখ্যায়—

"In embodying movement, in the most subtle and most delicate manner possible, it (music) communicates the attitudes inherent in, and implied by, that movement; its speed, its energy, its élan or impulse, its tenseness or relaxation, its agitation or its tranquillity, its decisiveness or its hesitation. It commuincates in a marvelously vivid and exact way the dynamics and the abstract qualities of emotion..."

—দি মিউজিক্যাল্ এক্সপিরিয়েন্স্, পৃঃ ২২। রোজার সেশন্‌স্-এর আর একটি অভিমত—

" 'Emotion is specific, individual and conscious; music goes deeper than this, to the energies which animate our psychic life' "—

—হ্যারল্ড ওসবোর্ণের 'এস্থেটিক্‌স্‌ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্‌ম্‌' গ্রন্থের ১০৬ পৃষ্ঠায় উদ্ধৃত।

২৫ বক্তব্যটি শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গারের নিজের ভাষায়—

"....the import of artistic expression is broadly the same in all arts as it is in music—the verbally ineffable, yet not inexpressible law of vital experience, the pattern of affective and sentient being. This is the 'content' of what we perceive as 'beautiful form';. .. It is this which so-called 'abstract art' seeks to abstract by defying the model or dispensing with it altogether; and which music above all arts can reveal, unobscured by adventitious literal meanings. That is presumably what Walter Pater meant by his much-debated dictum, 'All art aspires to the condition of music.' "—ফিলজফি ইন্‌ এ নিউ কি, পৃঃ ২৫৭

রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, "সঙ্গীতের সঙ্গে কাব্যের একটা জায়গায় মিল নেই। সঙ্গীতের সমস্তটাই অনির্বচনীয়। কাব্যে বচনীয়তা আছে সে কথা বলা বাহুল্য। অনির্বচনীয়তা সেইটিকেই বেষ্টন করে হিল্লোলিত হতে থাকে।" ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়কে লিখিত—দ্রষ্টব্য সঙ্গীতচিন্তা, পৃঃ ২৪২

২৬ রোজার সেশন্‌স্‌-এর অভিমত হ'ল—

"It (music) communicates the dynamics and the abstract qualities of emotion, but any specific emotional content the composer wishes to give to it must be furnished..by means of an associative program."

—দি মিউজিক্যাল এক্সপিরিয়েন্স্‌, পৃঃ ২২

এ প্রসঙ্গে রোজার সেশন্‌স্‌ আরো বলেছেন—

"....unless the composer directs our associations along definite lines.. it will be the individual imagination of the listener and not the music itself, which defines the emotion."

—দি মিউজিক্যাল্‌ এক্সপিরিয়েন্স্‌, পৃঃ ২২—২৩

২৭ "....for tones lack the very thing that distinguishes a word from a mere vocable: fixed connotation or 'dictionary meaning'."

—ফিলজফি ইন্‌ এ নিউ কি, পৃঃ ২২৮

২৮ "It is a form that is capable of connotation, and the meanings to which it is amenable are articulations of emotive, vital, sentient experiences."

—ফিলজফি ইন্‌ এ নিউ কি, পৃঃ ২৪০

২৯ দ্রষ্টব্য 'এস্থেটিক্‌স্‌ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্‌ম্‌'-এর ১০৮ পৃষ্ঠা।

৩০ হ্যারল্ড ওসবোর্ণ উল্লেখ করেছেন যে, এমনও হতে পারে, শ্রীমতী ল্যাঙ্গার যা বলতে চেয়েছেন—দুঃখ ও আনন্দ-নির্বিশেষে অনুভূতির গঠনভঙ্গি এক—তবে বস্তুতঃ তা সত্য কিনা তার কোনো নজির নেই—

"It may be as Mrs Langer suggests that the morphology of sadness and the morphology of joy are similar. But there is no evidence that in fact it is so."

—এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্, পৃঃ ১০৮

৩১ যেমন মেঘ বৃষ্টির কারণ, এক্ষেত্রে মেঘকে বৃষ্টির সঙ্কেত বলার যুক্তি আছে এই জন্যই যে মেঘ দেখে বৃষ্টির ধারণা মনে জাগে।

৩২ "For music has all the earmarks of a true symbolism, except one · the existence of an assigned connotation."

—ফিলজফি ইন্ এ নিউ কি, পৃঃ ২৪০

সঙ্গীতে উদ্দীপনবাদ

১ "Beauty they (Mr Clive Bell and Roger Fry) say is a formal property of aesthetic objects which has not been well defined but which is for convenience called 'significant form'; this property arouses in suitably sensitized observers a specific emotion which is aroused only by beautiful things and its intensity is in proportion to the degree of beauty in the object by which it is aroused."

—হ্যারল্ড ওসবোর্ণের 'এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্', পৃষ্ঠা ১৩১

২ "For to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions....To appreciate a work of art we need bring with us nothing but a sense of form and colour and a knowledge of three dimensional space..It is the mark of great art that its appeal is universal and eternal."

—ই, এফ, ক্যারিটের 'দি ফিলজফিস্ অব্ বিউটি' থেকে সংগৃহীত, পৃষ্ঠা ২৬৪

৩ হ্যারল্ড ওসবোর্ণের আলোচনায় ক্লাইভ বেল ও রোজার ফ্রাই-এর মতটি ভাববাদরূপেই উল্লিখিত হয়েছে, আলোচনা প্রসঙ্গে ওসবোর্ণ উল্লেখ করেছেন—

"In contemporary aesthetics the emotional theory takes two forms.... the most specific form of this latter theory is that put forward by Mr Clive Bell and on occasion by Sir Roger Fry."

—এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্, পৃঃ ১৩১

লিওনার্ড বি, মায়ার অনুরূপ ধারণাকে 'অ্যাব্সোলিউট্ এক্সপ্রেশনিজ্ম্' বলে উল্লেখ করেছেন। তাঁর নিজের ভাষায়--

"This point is important because the expressionist position has often been confused with that of the referentialist. For althought all referentialists are expressionists, believing that music communicates emotional meanings, not all expressionists are referentialists.... One might, in other

words, divide expressionists into two groups: absolute expressionists and referential expressionists. The former group believe that expressive emotional meanings arise in response to music and that these exist without reference to the extramusical world of concepts, actions, and human emotional states. . ."

এর আগে শ্রীযুক্ত মায়ার বলেছেন,

"Both the formalists and the expressionist may be absolutists; that is both may see the meaning of music as being essentially intramusical, (non-referential)."

—ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ৩

৪ "Tone as such has a very powerful emotional influence. It sets up organic conditions which are involved in strong feeling...."

—দি সাইকোলজি অব্ মিউজিক—জেম্‌স্, এল্ মার্শেল্, পৃঃ ৩৭

It "has a marked effect on pulse, respiration and external blood pressure...."

—ঐ, পৃঃ ২৭—২৮ (দ্রষ্টব্য 'ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্,' পৃঃ ১১ ও পৃঃ ৭৪)

৫ লিওনার্ড বি, মায়ারের ভাষায়—

"These changes (physiological) appear to be completely independent of any particular style, form, medium, or general character. The same responses will take place whether the music is fast or slow, exciting or soothing, instrumental or vocal, classical or jazz."

—ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ১১

৬ "Thus a single note or a uniform colour has for most people hardly any observable effect beyond its sensory characteristics. When it occurs along with other elements the form which they together make up may have striking consequences in emotion and attitude."

—প্রিন্সিপ্‌ল্‌স্ অব্ লিটারারি ক্রিটিসিজ্‌ম্, পৃঃ ১৭১

৭ "The one point of importance for our present purpose is the immense scope for the resolution, interinanimation, conflict and equilibrium of impulses opened up by this extraordinary complexity of musical sounds and of their possible arrangement."

—প্রিন্সিপ্‌ল্‌স্ অব্ লিটারারি ক্রিটিসিজ্‌ম্, পৃঃ ১৭৩

৮ অবশ্য শ্রীযুক্ত রিচার্ডস্ এ কথা উল্লেখ করতে ভোলেন নি যে, কোনো কোনো ক্ষেত্রে যেমন গীতিনাট্যে সঙ্গীত বহির্বিষয়কে রূপ দেয়, কিন্তু তাঁর মতে

"..these effects, although often contributing to the total value, are plainly subordinate in music to its more direct influence as sound alone."

—ঐ, পৃঃ ১৬৯

৯ এডুয়ার্ড হ্যানস্লিকের মতে

"The most essential part, the physiological process by which the sensation of sound is converted into a feeling, a state of mind, is unexplained."

—দি বিউটিফুল ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ৮৩। লিওনার্ড বি, মায়ারের মতে—

"..no relation can be found between the character or pattern of the musical selection evoking the response and the particular physiological changes which take place."

—ইমোশন্ অ্যাণ্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ১১

১০ হ্যানস্লিকের মতে—

"..the excitation of feelings by the beautiful in music is but one of its indirect effects."

—দি বিউটিফুল ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ১৩

১১ কেবল প্রয়োজনীয় অংশগুলি উদ্ধৃত করা গেল।

১২ ১৪ পৃষ্ঠার অংশবিশেষ

১৩ পৃষ্ঠা ২১—২৩-এর অংশবিশেষ।

১৪ ২৪ পৃষ্ঠার অংশবিশেষ।

১৫ পৃষ্ঠা ৩৭—৩৮-এর অংশবিশেষ।

সঙ্গীতে কল্পনাবাদ

১ "The idea of a creative power in man which transforms the materials supplied by the emperical world is not unknown either to Plato or Aristotle but it is not a separate faculty or denoted by a distinct name."

—অ্যারিস্টট্‌ল্‌স্ থিওরি অব্ পোয়েট্রি অ্যাণ্ড ফাইন্ আর্টস্, পৃঃ ১২৭ (পাদটীকা)।

২ "It is not the function of the poet to relate what has happened but what may happen."—পোয়েটিক্‌স্-৯, ঐ, পৃঃ ৩৫

৩ "Aristotle, in fact, after having made so good a beginning in the discovery of the purely imaginative, proper to poetry, remains half-way, perplexed and uncertain."

—এস্থেটিক্ (হিস্ট্রি অব্ এস্থেটিক্ অংশ), পৃঃ ১৭০

৪ "Imagination fashioned these works, a more cunning craftsman than imitation. For imitation will fashion what it has seen but imagination goes on to what it has not seen,...."

—ই, এফ, ক্যারিটের 'দি ফিলজফিস্ অব্ বিউটি' থেকে উদ্ধৃত—পৃঃ ৪২-৪৩

৫ "The recognition of imagination as the power of creating an adequate

expression for intelligence and sentiment, places the conception of Philostratus on a higher level than the idealizing imitation of Aristotle."

—হিস্ট্রি অব্ এস্থেটিক্, পৃঃ ১১০

৬ "The imagination of which Philostratus speaks is not something different from the Aristotelian mimesis, which as has been noted, was concerned not only with real things but also and chiefly with possible things."

—এস্থেটিক্ (হিস্ট্রি অব্ এস্থেটিক্ অংশ), পৃঃ ১৭১

৭ "The real revolutionary who by putting aside the concept of probability and conceiving imagination in a novel manner actually discovered the true nature of poetry and art and, so to speak, invented the science of Aesthetic was the Italian Giambattista Vico."

—এস্থেটিক্ (হিস্ট্রি অব্ এস্থেটিক্ অংশ), পৃঃ ২২০

৮ "The imaginative phase is altogether independent and autonomous with respect to the intellectual, which is not only incapable of endowing it with any fresh perfection but can only destroy it."

—ঐ, পৃঃ ২২১

৯ ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্যের 'শিল্পতত্ত্বের কথা' (পৃঃ ৬৪) থেকে সংগৃহীত (মূল অংশ ক্রোচের 'এস্থেটিক্'এর ২২১ পৃষ্ঠায়)।

১০ "The spirit only intuites in making, forming, expressing."

—এস্থেটিক্, পৃঃ ৮

১১ সংক্ষেপে ক্রোচের ভাষায় কল্পনাজ জ্ঞান বা প্রাতিভানিক জ্ঞানের স্বরূপ ঃ—

"....intutive knowledge is expressive knowledge. Independent and autonomous in respect to intellectual function; indifferent to later empirical discriminations, to reality and to unreality, to formation and apperceptions of space and time, which are also later: intuition or representation is distinguished as form from what is felt and suffered, from the flux or wave of sensation or from psychic matter; and this form, this taking possession is expression. To intuite is to express and nothing else (nothing more, but nothing less) than to express."

—এস্থেটিক্, পৃঃ ১১

১২ ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য অনূদিত 'ক্রোচের এস্থেটিক্'—পৃঃ ২১৯। মূল অংশ—

"In truth, intuition is the creation of an image; not of a mass of incoherent images produced by calling up old images and letting them follow one another at random or at random combining them together—a man's head with a horse's body...."

—এ ব্রেভিয়ারী অব্ এস্থেটিক্স্ (ক্রোচে)—ই, এফ, ক্যারিটের 'ফিলজফিস্ অব্ বিউটি' থেকে সংগৃহীত, পৃঃ ২৩৯-২৪০

১৩ ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য অনূদিত 'ক্রোচের এস্থেটিক্ ও এসেন্স্ অফ্ এস্থেটিক্', পৃঃ ৬৬। মূল অংশ—

"Every expression is a single expression... Expression is a synthesis of the various, or multiple, in the one."

—এস্থেটিক্, পৃঃ ২০

১৪ "..the work of art (the aesthetic work) is always internal and what is called external is no longer a work of art."

—এস্থেটিক্, পৃঃ ৫১

১৫ ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য অনূদিত 'ক্রোচের এস্থেটিক্ ও এসেন্স্ অফ্ এস্থেটিক্' থেকে উদ্ধৃত, পৃঃ ১০১—১০২, মূল অংশের জন্য দ্রষ্টব্য 'এস্থেটিক্' পৃঃ ৫০

১৬ ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য অনূদিত 'ক্রোচের এস্থেটিক্ ও এসেন্স্ অফ্ এস্থেটিক্' থেকে উদ্ধৃত—পৃঃ ১৬৭, মূল অংশ দ্রষ্টব্য 'এস্থেটিক্'—পৃঃ ১১১

১৭ ঐ—পৃঃ ১৬৯, মূল অংশ ঐ—পৃঃ ১১২—১১৩

১৮ 'দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্' গ্রন্থটি এডুয়ার্ড হ্যান্‌স্লিকের ১৮৫৪ খৃষ্টাব্দে প্রকাশিত 'Vom Musikalisch-Schonen'-এর অনুবাদগ্রন্থ। অনুবাদক গুস্তাভ কোহেন, এবং অনুবাদ গ্রন্থটির প্রথম প্রকাশ ১৮৯১ খৃীষ্টাব্দে।

১৯ "A musical composition originates in the composer's imagination and is intended for the imagination of the listener".

—দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ১১

২০ ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য অনূদিত 'ক্রোচের এস্থেটিক্ ও এসেন্স্ অফ্ এস্থেটিক্'—পৃঃ ১০২, মূল অংশ দ্রষ্টব্য 'এস্থেটিক্'—পৃঃ ৫০

২১ ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য অনূদিত 'ক্রোচের এস্থেটিক্ ও এসেন্স্ অফ্ এস্থেটিক্'—পৃঃ ৬২, মূল অংশ দ্রষ্টব্য 'এস্থেটিক্'—পৃঃ ১৫

২২ ঐ—পৃঃ ৬৭, মূল অংশ 'এস্থেটিক্'—পৃঃ ২০

২৩ ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য অনূদিত 'ক্রোচের এস্থেটিক্ ও এসেন্স্ অফ্ এস্থেটিক্'—পৃঃ ২২৬—২২৭

২৪ 'ক্রোচের এস্থেটিক্ ও এসেন্স্ অফ্ এস্থেটিক্'—বঙ্গানুবাদ ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য —পৃঃ ২২৮

২৫ ঐ—পৃঃ ২২৮

২৬ "Our imagination, it is true, does not merely contemplate the beautiful, but contemplates it with intelligence—the object being, as it were, mentally inspected and criticized. Our judgment, however, is formed so rapidly that we are unconscious of the separate acts involved in the process, whence the delusion arises that what in reality depends upon a complex train of reasoning is merely an act of intuition."

—দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ১১

২৭ "Our imagination is not an isolated faculty, for though the vital

spark originates in the senses, it forthwith kindles the flame of the intellect and the emotions."

—দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ১১। শ্রোতার মানসিক প্রতিক্রিয়ার দিক থেকে এ মন্তব্য করা হলেও কল্পনার স্বরূপটিকে হ্যান্সিক যে নির্বিকল্পক ধ্যানরূপে ভাবেন নি, তার দৃষ্টান্তস্বরূপ এর উল্লেখ করা হল।

২৮ "By laying stress on musical beauty, we donot exclude the intellectual principle; on the contrary, we imply it as essential....the intellectual element is most intimately connected with these sonorific forms."—ঐ, পৃঃ ৫০

২৯ "A musical composition, as the creation of a thinking and feeling mind, may, therefore, possess intellectuality and pathos in a high degree."

—দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ৫২

৩০ "The slowly progressing work of molding a composition—which at the outset floated in mere outlines in the composer's brain—into a structure....requires quiet and subtle thought...."—ঐ, পৃঃ ৭২

৩১ "Creation of inventive genius are not arithmetical sums."—ঐ, পৃঃ ৬৬

৩২ "That which raises a series of musical sounds into the region of music proper is....a spiritualized and therefore incalculable something."

—ঐ, পৃঃ ৬৬

৩৩ সঙ্গীতে খণ্ড ও অখণ্ডের সম্পর্ক সম্বন্ধে এড্মণ্ড্ গার্নের একটি মত উদ্ধৃত করা যেতে পারে—

"The attention is focussed on each part as it comes (unlike architectural structure).. The whole may be..truly organic..but for all that it is in our enjoyment of the parts, one after another.... Thus pleasure in the whole has no meaning except as expressing the sum of our enjoyments from moment to moment."

—'দি পাওয়ার অব্ সাউণ্ড', পৃঃ ২১৪

সঙ্গীতে রূপকৈবল্যবাদ

১ "I mean straight lines and curves and the surfaces or solid forms produced out of these by lathes and rulers and squares....For I mean that those are not beautiful relatively like other things but always and naturally and absolutely."

—ফিলেবাস ৫১বি

২ 'অ্যারিস্টট্লের পোয়েটিক্স্ ও সাহিত্যতত্ত্ব'—ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য, দ্রষ্টব্য পোয়েটিক্স্ ৪ এর অনুবাদ অংশ—পৃঃ ৭০

৩ "The sound of the harp too, though literally it has no meaning, yet by the variety of the notes and their contrast and blending with one another in the harmony often lays a surprising spell upon us."

'অন দি সাব্লাইম'—ই, এফ, ক্যারিটের 'ফিলজফিস্ অব্ বিউটি' থেকে সংগৃহীত —পৃঃ ৩৯

৪ "For beauty there are three requirements. First, a certain wholeness or perfection, for whatever is incomplete is, so far, ugly; second, a due proportion or harmony; and third, clarity...."

—ই. এফ, ক্যারিটের 'ফিলজফিস্ অব্ বিউটি' থেকে সংগৃহীত. পৃঃ ৫০—৫১

৫ "Music is formed from sounds of peculiar kinds, which after being selected from certain elementary series called scales are combined and arranged into a complicated structure at the will of the composer."

—দি ফিলজফি অব্ মিউজিক্, পৃঃ ১০

৬ "In some arts design seems the very essence and first necessity of existence and in music it is of vital importance. Music indeed cannot exist till the definiteness of some kind of design is present in the succession of sounds."

—দি ইভলিউশন্ অব্ দি আর্ট অব্ মিউজিক্, পৃঃ ২

৭ "The productive artist forms and fashions the musical ideas that come to him intuitively while the aesthetically sensitive spectator absorbs the idea so formed and fashioned."

—ইন্‌ট্রোডাক্‌শন্ টু দি সাইকোলজি অব্ মিউজিক্, পৃঃ ২৪২

৮ "Every work of art whether of small or large dimensions must be constructed in accordance with some definitely formed plan in the mind of the artist...The plan or design according to which a piece of music is written is called its form."

—মিউজিক্যাল ফর্ম, পৃঃ ১

৯ "Melody is at its most elementary a characteristic configuration of pitch interval."

—থিওরি অব্ বিউটি, পৃঃ ১০৬

১০ সঙ্গীতচিন্তা—কেকাধ্বনি—পৃঃ ২২৩

১১ সঙ্গীতরত্নাকরে উল্লিখিত গীতের দশ গুণের পরিচয়—ব্যক্ত, পূর্ণ, প্রসন্ন, সুকুমার, অলংকৃত, সম, সুরক্ত, শ্লক্ষ্ন, বিকৃষ্ট ও মধুর। দ্রষ্টব্য—সুরেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় অনূদিত 'সঙ্গীতরত্নাকর', পৃঃ ১৭২

১২ "The representative element in a work of art may or may not be harmful; always it is irrelevant. For, to appreciate a work of art, we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs,

no familiarity with its emotions...To appreciate a work of art we need bring with us nothing but a sense of form and colour and a knowledge of three-dimensional space.... It is the mark of great art that its appeal is universal and eternal."

—'আর্ট'—ই, এফ, ক্যারিটের দি ফিলজফিস্ অব্ বিউটি' থেকে সংগৃহীত, পৃঃ ২৬৪

১৩ "The concept of art as objective and impersonal is obviously related to the current tendency toward formalism."

—মিউজিক্ দি আর্ট্‌স্ অ্যান্ড আইডিয়াস্, পৃঃ ১৫৭

১৪ "The value of a work of art 'is independent of the manner of production, even of whether the work was produced by an animal or by a computer or by a volcano or by a falling slop bucket'."

—লিওনার্ড বি, মায়ারের 'মিউজিক্ দি আর্ট্‌স্ অ্যান্ড আইডিয়াস্' গ্রন্থের ১৫৭ পৃষ্ঠায় উদ্ধৃত মনরো বার্ডস্লের (Munro Beardsle) অভিমত।

১৫ সংখ্যাভিত্তিক সূত্রের মূল তত্ত্বটি হ'ল—জেম্‌স্ জিন্‌সের ভাষায়—"the farther we go from small numbers, the farther we go into realm of discord"

—সায়েন্স্ অ্যান্ড মিউজিক্, পৃঃ ১৫৪। উল্লেখ করা যেতে পারে যে, ১ঃ২, ২ঃ৩, ৩ঃ৪ অনুপাতযুক্ত তন্ত্রীর বিভিন্ন দৈর্ঘ যে বিশুদ্ধ স্বরসংবাদ (perfect consonance) সৃষ্টি করে, তা পীথাগোরাস আবিষ্কার করেন এবং পরবর্তীকালে সরল অনুপাতের এই সূত্রটি কম্পাঙ্কের ক্ষেত্রে প্রযুক্ত হয়। দ্রষ্টব্য—হারমান হেল্‌ম্‌হোলৎসের 'অন্ দি সেন্-সেশন্‌স্ অব্ টোন্,' পৃঃ ১ ও পৃঃ ১৪-১৫

১৬ "Musicians, as well as philosophers and physicists, have generally contended themselves with saying in effect that human minds were in some unknown manner so constituted as to discover the numerical relations of musical vibrations and to have a peculiar pleasure in contemplating simple ratios which are readily comprehensible."

—হারমান হেলম্‌হোলৎস (অন্ দি সেনসেশন্‌স্ অব্ টোন্—পৃঃ ২)। উল্লেখ্য পীথাগোরাসের মনে প্রথম এই প্রশ্ন জাগে—

"Why is consonance associated with the ratios of small numbers?"

(উক্তিটি জেম্‌স্ জিন্‌সের 'সায়েন্স অ্যান্ড মিউজিক্' থেকে নেওয়া—দ্রষ্টব্য পৃঃ ১৫৪) এবং বহু পরবর্তী যুগে ইউলার নিউটন, নিয়ম ও শৃঙ্খলা যে মনের আনন্দের কারণ—এ রকম একটি মনস্তাত্ত্বিক ব্যাখ্যা দেবার চেষ্টা করেন যা পরবর্তী তাত্ত্বিকদের প্রভাবিত করে।

১৭ হ্যারল্ড ওসবোর্ণের 'থিওরি অব্ বিউটি' গ্রন্থে প্রদর্শিত (দ্রষ্টব্য পৃঃ ১০১) যুক্তিগুলির আধারে উল্লিখিত হ'ল।

১৮ সি, এইচ্, এইচ্, প্যারীর মতে—

"The great number of scale which have developed up to a fair state of maturity, there are no two notes whatever that invariably stand in exactly the same relation to one another throughout all systems. Even

the octave is said to be a little out of tune in accordance with the authorized theory of Chinese music. In our (Western) system fifth is less in tune than in many other systems in the Siamese scales, there is nothing like a perfect fifth at all. The forth is universal but does not appear in the true Siamese scale or in one of the Javanese system."

—দি ইভলিউশন্ অব্ দি আর্ট্ অব্ মিউজিক্, পৃঃ ১৭

১৯ দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্—পৃঃ ৬৬

২০ দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্—পৃঃ ৬৬

২১ "They mean that it cannot be verbally analysed in conceptual lafiguage. But if it could not be ostensively defined by pointing to examples of its occurrance, it would be valueless as a principle for adjudicating the defferences of critical judgement."

—এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্, পৃঃ ২২৬

২২ ". they (forms) are not means to anything except emotion."

—আর্ট (ই, এফ্, ক্যারিটের 'ফিলজফিস্ অব্ বিউটি' গ্রন্থের ২৬৫ পৃষ্ঠায় উদ্ধৃত)।

২৩ "Neither the artist nor those who appreciate find in general that the emotions aroused in them directly by form account for more than a part of the value they ascribe to works of art."

—এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্, পৃঃ ২২৭

২৪ 'থিওরি অব্ বিউটি' গ্রন্থেও শ্রীযুক্ত ওসবোর্ণ এ সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন।

২৫ "The kind of configuration which constitutes artistic excellence in any mode of art is the configuration which is known as 'organic unity'. An organic unity was defined (থিওরি অব্ বিউটি গ্রন্থে) as a configuration such that the configuration itself is prior in awareness to its component parts and their relations according to discursive and additive principles."—পৃঃ ২২৮

২৬ "The quality of being an organic unity may be possessed by any construct in a greater or less degree and it is this quality which constitutes the beauty or proper excellence of all works of art."

—এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্, পৃঃ ২২৮

২৭ ওসবোর্ণ উল্লিখিত সামুয়েল টেলর কোলরিজের মন্তব্য,

"The Beautiful is that in which the many, still seen as many becomes one."

—এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্, পৃঃ ২২৮

২৮ "The rigid sublimity of superincumbent harmonies and the artistic blending of the many different parts (in which no isolated segment is

ever free and self-sufficient, because the complete work alone is so) have their imprescriptible justification."

—দি বিউটিফ্‌ল ইন্‌ মিউজিক্‌, পৃঃ ৬৪

২৯ এই মন্তব্যটি তার বিশেষ নিদর্শন—"যে সুন্দর তাহার মধ্যে বিষম কিছু নাই; তাহার আপনার মধ্যে আপনার পরিপূর্ণ সামঞ্জস্য; তাহার কোনো একটি অংশ অপর একটি অংশের সহিত বিবাদ করে না, জেদ করিয়া অন্য সকলকে ছাড়াইয়া উঠে না; ঈর্ষাবশত স্বতন্ত্র হইয়া মুখ বাঁকাইয়া থাকে না। তাহার প্রত্যেক অংশ সমগ্রের সুখে-সুখী; তাহারা ভাবে 'আমরা যে আপনারা সুন্দর সে কেবল সমগ্রকে সুন্দর করিয়া তুলি-বার জন্য।' তাহারা যদি স্ব স্ব প্রধান হইত, তাহারা যদি সকলেই মনে করিত 'আর সকলের চেয়ে আমি মস্ত লোক হইয়া উঠিব' একজন আর একজনকে না মানিত, তাহা হইলে, না তাহারা নিজে সুন্দর হইত, না তাহাদের সমগ্রটি সুন্দর হইয়া উঠিত। তাহা হইলে একটি বাঁকাচোরা হ্রস্বদীর্ঘ উঁচুনীচু বিশৃংখল চক্ষুশূলে জন্মগ্রহণ করিত।"—সৌন্দর্যের কারণ। (দ্রষ্টব্য—রবীন্দ্ররচনাবলী জন্মশতবার্ষিকী সংস্করণ—১৪শ খণ্ড, পৃঃ ৬০৪)।

৩০ "(It) is apprehended 'synoptically' as a single complex whole of multifarious and intricately related parts; it is not apprehended discursively by summation of a series of rapid but discrete particular apprehensions of the parts and their relations."

—এস্থেটিক্‌স্‌ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্‌ম্‌, পৃঃ ২২৮

৩১ "Such synoptic apprehension demands a heightening and tautening of awareness—visual, aural or intellective—far beyond the normal needs of practical life.....This is why the experience of beauty is valued. It is valued because it makes us more vividly alive than we otherwise know how to be."

—এস্থেটিক্‌স্‌ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্‌ম্‌, পৃঃ ২২৮—২২৯

৩২ "External perfection of form is never enough to constitute aesthetic excellence and nobody has ever brought to being a work of art by successfully adhering to correct rules of composition.... The form which can be analysed and submitted to rules is a mechanical thing which in itself is devoid of organic configuration."

—ঐ, পৃঃ ২৫৬

৩৩ "It is sensed as a construction of notes and intervals."

—থিওরি অব্‌ বিউটি, পৃঃ ১০৬

৩৪ "Mathematically it is possible to give a complete description of the intervals which go to build up the melody, but in sensation the melody

is a prior and immediate datum, it is not constructed from simpler sensations additively and cannot be broken down into them."

—থিওরি অব্ বিউটি, পৃঃ ১০৬

৩৫ ". . .melody cannot achieve any high degree of configurational individuality without some element of rhythm."

—থিওরি অব্ বিউটি, পৃঃ ১০৭

৩৬ "The object of such an awareness can only be a complex organic whole recreated imaginally after a process of actualization which continues....through a period of time."

—এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্, পৃঃ ২৫১

৩৭ উল্লেখ প্রয়োজন যে এই আপত্তি বিশেষভাবে হ্যারল্ড ওসবোর্ণের বিরুদ্ধে নয়—আপত্তি সামগ্রিকভাবে 'গঠনগত ঐক্যে'র নীতির বিরুদ্ধে।

৩৮ "Too much emphasis upon the highest architectonic level not only tends to minimize the importance of meanings as they arise and evolve on other architectonic levels : but it also leads to a static interpretation of the musical process."

—ইমোশন অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্—লিওনার্ড বি, মায়ার; পৃঃ ৫২

৩৯ এড্মন্ড্ গার্নের মতে—

"Thus however organic through and through a musical movement may seem,.. .yet so far as the word architectonic suggests some scheme to be more or less appreciated apart from the details it embraces or some large single aspect to which the parts are regarded as contributions, instead of being what they are, the essential things on each of which in turn the attention is engrossed, just so far as is it misleading."

—দি পাওয়ার অব্ সাউন্ড্, পৃঃ ২১৭

৪০ "One musical event (be it a tone, a phrase, or a whole section) has meaning because it points to and makes us expect another musical event. This is what music means from the view point of the absolutist."

—ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ নিউজিক্, পৃঃ ৩৫ শ্রীযুক্ত মায়ার 'অ্যাব্সোলিউটিজ্ম্'কে 'ফর্মালিজ্ম্' অর্থেই ধরেছেন, ব্যাখ্যা দিয়েছেন এইভাবে যে অ্যাব্সোলিউটিস্টদের মতে—"Musical meaning lies exclusively within the context of the work itself, in the perception of the relationships set forth within the musical work of art."—ঐ, পৃঃ ১

৪১ লিওনার্ড বি, মায়ার সঙ্গীতের এই ধরণের ব্যাখ্যাকে গতীয়বিন্যাস তত্ত্ব বা 'কাইনেটিক্ সিন্ট্যাক্টিক থিওরি' নামে উল্লেখ করেছেন। পরিচয়টি দিয়েছেন এইভাবে—

"Those who adopt the kinetic-syntactic position contend that the cardinal characteristics of a musical event are functional rather than

formal. Music is a dynamic process. Understanding and enjoyment depend upon the perception of and response to attributes such as tension and repose, instability and stability, and ambiguity and clarity. Because music is seen as a developing process, this viewpoint tends to be prospective, dramatic and Faustian." পরে আরো বলেছেন—'There are, however, differences of opinion within this group. Some, Hanslick for instance, argue that the kinetic-syntactic process is purely and exclusively intramusical. Others believe that the shape and form of the musical process symbolize the life of feeling (যেমন শ্রীমতী সুসেন ল্যাঙ্গার মনে করেন) or directly evoke affective responses."—(মিউজিক্ দি আর্ট্স্ অ্যান্ড আইডিয়াস্, পৃঃ ৪৩) অর্থাৎ সঙ্গীতের ব্যাখ্যা হবে গতিধর্ম অনুসারে—তা ভাববাদের আধারেও হতে পারে বিমূর্তরূপবাদের আধারেও হতে পারে। বলা বাহুল্য এই অধ্যায়ে ব্যাখ্যাটিকে বিমূর্তরূপবাদের আধারে উপস্থাপিত করা হয়েছে এবং বলা যেতে পারে বিমূর্তরূপবাদ এই তত্ত্বের আধারে বিশেষ একটি তাৎপর্য পেয়েছে।

৪২ "Music may be meaningful in the sense that within the context of a particular musical style one tone or group of tones indicates—leads the practiced listener to expect—that another tone or group of tones will be forthcoming at some more or less specified point in the musical continuum."

—মিউজিক্ দি আর্ট্স্ অ্যান্ড আইডিয়াস্, পৃঃ ৬—৭

৪৩ "We are as a rule unconscious of such expectations. They are latent expectations, the norms of behavior which are taken for granted once they have become fixed habit patterns."—ঐ, পৃঃ ৯

৪৪ "Expectation becomes active only when these norms are disturbed." বা অন্যভাবে "Such expectations become active, either as affective experience or conscious cognition, only when our normal patterns of behavior are disturbed in some way."

—মিউজিক্ দি আর্ট্স্ অ্যান্ড আইডিয়াস্, পৃঃ ৯। লক্ষণীয় যে স্বরটি অপ্রত্যাশিত বলে যেমন আবেগ জাগাতে পারে তেমন আবার জিজ্ঞাসাও জাগাতে পারে।

৪৫ "As long as behavior is habitual and 'unthinking' the stimuli presented to the mind are neither meaningful nor meaningless.... A tonal process which moves in the expected and probable way without deviation may be said to be neutral with regard to meaning."—ঐ, পৃঃ ৯

৪৬ "Musical meaning, then, arises when our expectant habit responses are delayed or blocked."—ঐ, পৃঃ ১০

৪৭ "Musical meaning arises when an antecedent situation....produces

uncertainty about the temporal-tonal nature of the expected consequent." —ঐ, পৃঃ ১১

৪৮ সাঙ্গীতিক অনিশ্চয়তার দুটি ভেদের কথা শ্রীযুক্ত মায়ার উল্লেখ করেছেন—'অভিপ্রেত' ও 'অনভিপ্রেত' এবং এইভাবে ব্যাখ্যা দিয়েছেন—

"Desirable uncertainty is that which arises as a result of the structured probabilities of a musical style. Information is a function of such uncertainty. Undesirable uncertainty arises when the probabilities are not known..because the listener's habit responses are not relevant to the style...."

—মিউজিক্ দি আর্ট্‌স্ অ্যান্ড আইডিয়াস্, পৃঃ ২৯

৪৯ "If a situation is highly organized and the possible consequents in the pattern process have a high degree of probability, then information is low."—ঐ, পৃঃ ১১

৫০ "What creates or increases the information contained in a piece of music increases its value."—ঐ, পৃঃ ২৭-২৮

৫১ "Only through our encounters with the world, through what we suffer, do we achieve self-realization as particular men and women."

—মিউজিক্ দি আর্ট্‌স্ অ্যান্ড আইডিয়াস্, পৃঃ ৩৫

৫২ "...works involving deviation and uncertainty are better than those offering more immediate satisfaction."—ঐ, পৃঃ ৩৫

৫৩ শতাব্দীকাল পূর্বে লেখা এডুয়ার্ড হ্যানস্লিকের "দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্" গ্রন্থেও শ্রোতার এই মানসিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার উল্লেখ পাই—

"We here refer to the intellectual satisfaction which the listener derives from continually following and anticipating the composer's intentions—now to see his expectations fulfilled and now to find himself agreeably mistaken. It is a matter of course that this intellectual flux and reflux, this perpetual giving and receiving, takes place unconsciously and with the rapidity of lightning flashes." (পৃঃ ৯৮) তবে হ্যানস্লিকের এই ব্যাখ্যার সঙ্গে শ্রীযুক্ত মায়ারের ব্যাখ্যার পার্থক্য আমরা এইটুকু দেখতে পাচ্ছি যে হ্যানস্লিক যেখানে মনের কার্যপরম্পরাকে অচেতনভাবে ঘটে যাওয়ার ব্যাপার বলে মনে করেছেন, সেখানে শ্রীযুক্ত মায়ার বিশেষ বিশেষ মুহূর্তে মানসিক প্রক্রিয়ার সচেতন হয়ে ওঠার সম্ভাবনার কথা উল্লেখ করেছেন।

৫৪ "Hypothetical meanings are those attributed to the antecedent tone or pattern of tones when the consequents are being expected."

—মিউজিক্ দি আর্ট্‌স্ অ্যান্ড আইডিয়াস্, পৃঃ ১২

৫৫ "Evident meanings are those which are attributed to the antecedent

stimulus in retrospect....when the actual relationship between the antecedent and consequent is apprehended."—ঐ, পৃঃ ১২

৫৬ "Determinate meanings are those which arise out of the totality of relationships existing on several hierarchic levels between hypothetical meaning, evident meaning and the later stages of the musical situation.'

– মিউজিক্ দি আর্টস্ অ্যান্ড আইডিয়াস্, পৃঃ ১৪

৫৭ উল্লেখ্য যে অপূর্ব বা অভিনব কিছু সৃষ্টির সচেতন উদ্দেশ্য নিয়েই যে শিল্পীরা রূপকর্মে অভিনবত্ব আরোপ করেন তা নয়। সাঙ্গীতিক রূপের পরিবর্তন সাধিত হবার মূলে রয়ে গেছে বিশেষ সঙ্গীত বা সঙ্গীতরীতির ক্রমবিকাশের গতিপ্রকৃতি (ঐতিহ্যানুগামী রীতির গতি যেমন নব্যরীতির তুলনায় মন্থর—শিল্পীর সংযোজনা সেক্ষেত্রে পরিমিত হতে বাধ্য), শিল্পীর বৈচিত্র্য-সৃষ্টির সহজাত ক্ষমতা এবং সেই সঙ্গে শ্রোতৃসমাজের পরিবর্তনকামী দৃষ্টিভঙ্গি অর্থাৎ সঙ্গীতে কি পরিমাণ অভিনবত্ব আরোপিত হবে তা এককভাবে শিল্পীর সৃজনধর্মী চিন্তার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয় না—সংশ্লিষ্ট সঙ্গীতের গতিপ্রকৃতির দ্বারা ও সংগীতসমাজের প্রয়োজনানুসারে নিয়ন্ত্রিত হয়।

৫৮ "In art inhibition of tendency becomes meaningful because the relationship between the tendency and its necessary resolution is made explicit and apparent."

—ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ২৩

৫৯ এ প্রসঙ্গে এডুয়ার্ড হ্যানস্লিকের একটি মন্তব্য লক্ষণীয়—

"The habit of reveling in sensation and emotion is generally limited to those who have not the preparatory knowledge for the aesthetic appreciation of musical beauty. With the technically uninitiated 'the feelings' play a predominant part, while in the case of trained musician these are quite in the background."

অর্থাৎ ইন্দ্রিয়ানুভূতি ও আবেগে মত্ত হওয়ার অভ্যাস তাদের মধ্যেই সীমিত সঙ্গীতসৌন্দর্যের রসগ্রহণের জন্য প্রাথমিক জ্ঞান যাদের নেই। আবেগের আধিপত্য ঘটে কলাতত্ত্বে (টেক্নিক্) অনভিজ্ঞদের মধ্যেই, কিন্তু শিক্ষণপ্রাপ্ত সঙ্গীতজ্ঞদের কাছে আবেগের অস্তিত্ব থাকে আড়ালে। দ্রষ্টব্য—দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ৯৯

সঙ্গীত সমালোচনা

১ "The critics are in dispute not only about the methods which are legitimate to the conduct of their craft but about the very functions which criticism exists to fulfil ;...."

—এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্ম্, পৃঃ ৬

২ "Thus two functions of critism emerge : the comparative evalnation of works of art and the stimulation and improvement of their appreciation.

Though the former may in some sense seem more fundamental, I am inclined to rate the latter as the more important...."

—এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজম্, পৃঃ ২১

৩ সমালোচনায় ভাবানুকৃতির প্রশ্নটিই আমরা তুললাম, কারণ সঙ্গীতে বহির্বিষয়রূপে ভাবের গুরুত্বকেই বিশেষ প্রাধান্য দেওয়া হয়।

৪ এ সম্বন্ধে হ্যারল্ড ওসবোর্ন বলেছেন—

"Any work of art is beautiful in accordance with the adequacy with which it communicates the inner life of experience of the artist and in accordance with the quality of greatness and originality inherent in that experience."

—এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজম্ (বিউটি অ্যাজ্ এক্সপ্রেশন্), পৃঃ ১৪১

৫ দ্রষ্টব্য—'ক্রোচের এস্থেটিক্ ও এসেন্স্ অফ্ এস্থেটিক্'—ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য, পৃঃ ৪০—৪৪, মূল অংশ—'এস্থেটিক্', পৃঃ ১

৬ "The specific effect of a melody must not be taken as 'a marvel mysterious and unaccountable' which we can only 'feel' or 'divine'; but it is the inevitable result of the musical factors united in this particular manner"

—দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ৫৫

এ প্রসঙ্গে লিওনার্ড বি, মায়ারের একটি মন্তব্য লক্ষণীয়—

"Those listeners who have learned to understand music in technical terms will tend to make musical processes an object of conscious consideration. This probably accounts for the fact that most trained critics and aestheticians favor the formalist position."

—ইমোশন্ অ্যান্ড মিনিং ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ৪০

৭ এডুয়ার্ড হ্যানস্লিকের অভিমত—

"A systematic distribution of parts, both uninteresting and commonplace, often exists in the most pitiable compositions, but the musical sense wants symmetry combined with originality."

—দি বিউটিফুল্ ইন্ মিউজিক্, পৃঃ ৬৪

হ্যান্স্লিকের আরো অভিমত—

"Both the artist and the public have a justifiable longing for some thing new in music."

—ঐ, পৃঃ ৬৫ (পাদটীকা)।

৮ লিওনার্ড বি, মায়ার বলেছেন—

"For the traditionalist, and for the formalist as well, innovation is

neither a means nor an end. It is a by-product of aesthetic activity and creativity....."

—মিউজিক্ দি আর্টস্ অ্যান্ড আইডিয়াস্, পৃঃ ২২০

৯ "The configurational assumption makes the excellence of any work of art dependent upon the compactness with which it is organized into an organic unity. It affords an objective standard of criticism.."

—এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্‌ম্—হ্যারল্ড ওসবোর্ণ, পৃঃ ২৯৩

১০ "The qualities of organic configuration are, however, necessarily extremely difficult to describe or demonstrate in particular works of art."

—এস্থেটিক্স্ অ্যান্ড ক্রিটিসিজ্‌ম্—হ্যারল্ড ওসবোর্ণ, পৃঃ ২৯৩

১১ "There are three distinct kinds of judges upon all new authors or productions: the first are those who know no rules, but pronounce entirely from their natural taste and feelings; the second are those who know and judge by rules; and the third are those who know but are above the rules. These last are those you should wish to satisfy. Next to them rate the natural judges; but ever despise those opinions that are formed by rules."

ডঃ সুরেন্দ্রনাথ দাশগুপ্তের 'সৌন্দর্যতত্ত্ব'তে উল্লিখিত ডঃ জনসনের উক্তি, পৃঃ ২৭। উক্তিটি ডঃ জনসনের 'ডাইরি অব্ ম্যাডাম্ ডি আররে' গ্রন্থ থেকে উদ্ধৃত।

নির্দেশিকা

সহায়ক গ্রন্থপঞ্জী

Bell Clive : Art, 1914.
Bosanquet Bernard : History of Aesthetics, 1892.
Buck Percy C. : A history of music, 1929.
Butcher S. H. : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, 1894.
Carritt E. F. : Philosophies of Beauty, 1931.
Collingwood R. G. : The Principles of Art, 1938.
Cooke Deryck : The Language of Music, 1962.
Croce Benedetto : Aesthetic, 1909.
Eliot T. S. : Selected Prose—Tradition and Individual Talent, 1919.
Gehring Albert : The Basis of Musical Pleasure, 1910.
Gray Cecil : The History of Music, 1928.
Gurney Edmund : The Power of Sound, 1880.
Hanslick Eduard : The Beautiful in Music, 1856.
Harap Louis : Social Roots of the Arts, 1949.
Helmholtz Hermann L. F. : On the Sensations of Tone, 1870.
Jeans James : Science and Music, 1937.
Jowett Benjamin : Aristotle's Politics, 1905.
Langer Susanne K. : Philosophy in a new key, 1942.
Lindsay A. D. : Plato's Republic, 1935.
Meyer Leonard B. : Emotion and Meaning in Music, 1956.
Music The Arts and Ideas, 1967.
Osborn Harold : Theory of Beauty, 1952.
Aesthetics and Criticism, 1955.
Parry C. H. H. : The Evolution of The Art of Music, 1893.
Pole William : The Philosophy of Music, 1891.
Prout Ebenezer : Musical Form, 1893.
Revesz G. : Introduction to the Psychology of Music, 1953.
Richards I. A. : Principles of Literary Criticism, 1924.
Seashore Carl E. : Psychology of Music, 1938.
Sessions Roger : Musical Experience, 1966.
Sengupta S. C. : Towards a Theory of Imagination, 1969.
An Introduction to Aristotle's Poetics, 1971.
Sinclair J. A. : Aristotle The Politics, 1962.

Spencer Herbert : Essays : Scientific, Political & Speculative, 1891.

Tolstoy Leo : What is Art, 1898.

অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর—বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী, ১৯৪১।

অহোবল—সঙ্গীত-পারিজাতঃ, ১৭ শতাব্দী। সম্পাদনা—কালীবর বেদান্তবাগীশ ও সারদাপ্রসাদ ঘোষ, ১৮৭৯।

কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়—গীতসূত্র সার, ১৯৩৪।

বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে—হিন্দুস্থানী সঙ্গীত পদ্ধতি—ক্রমিক পুস্তক মালিকা (৬ষ্ঠ খণ্ড), ১৯৩৭।

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর—সঙ্গীতচিন্তা (প্রবন্ধ সংকলন)।

সাহিত্যের সামগ্রী, ১৩১০ (সাহিত্য)।

সাধনকুমার ভট্টাচার্য—এরিস্টটলের পোয়েটিকস ও সাহিত্যতত্ত্ব, ১৯৫৭।

ক্রোচের এস্থেটিক্ ও এসেন্স অফ এস্থেটিক্, ১৩৭০।

সঙ্গীতে সুন্দর—এডুয়ার্ড হ্যান্সলিক, ১৯৬৯।

সুবোধ সেনগুপ্ত ও কালীপদ ভট্টাচার্য—ধ্বন্যালোক ও লোচন, ১৩৫৭।

সুরেন্দ্রনাথ দাসগুপ্ত—ভারতীয় প্রাচীন চিত্রকলা, ১৯৪২।

সৌন্দর্যতত্ত্ব, ১৩৫৭।

সুরেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়—সঙ্গীত রত্নাকর—শার্ঙ্গদেব, ১৩৭৯।

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ—ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস (প্রথম খণ্ড), ১৩৫৯।